Wagner
H. y. hum.
236 4

<36609879490014

<36609879490014

Bayer. Staatsbibliothek

Das

Kunstwerk der Zukunft.

Von

Richard Wagner.

Leipzig,
Verlag von Otto Wigand.
1850.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Ludwig Feuerbach

in dankbarer Verehrung gewidmet.

Zur Widmung.

Niemand als Ihnen, verehrter Herr, kann ich dieſe Arbeit zueignen, denn mit ihr habe ich Ihr Eigenthum Ihnen wieder zurückzugeben. Nur in ſoweit es nicht mehr Ihr Eigenthum geblieben, ſondern das des Künſtlers geworden, mußte ich unſicher darüber ſein, wie ich mich zu Ihnen zu verhalten hätte: ob Sie aus der Hand des künſtleriſchen Menſchen das wieder zurückzuempfangen geneigt ſein dürften, was Sie als philoſophiſcher Menſch dieſem ſpendeten. Der Drang und die tiefempfundene Verpflichtung, jedenfalls Ihnen meinen Dank für die von Ihnen mir gewordene Herzſtärkung zu bezeigen, überwog meinen Zweifel.

Nicht Eitelkeit, ſondern ein unabweisbares Bedürfniß, hat mich — für kurze Zeit — zum Schriftſteller gemacht. In früheſter Jugend machte ich Gedichte und Schauſpiele; zu einem dieſer Schauſpiele verlangte es mich Muſik zu ſchreiben: um dieſe Kunſt zu erlernen ward ich Muſiker. Später ſchrieb ich Opern, indem ich meine eigenen dramatiſchen Dichtungen in Muſik ſetzte. Muſiker von Fach, denen ich meiner äußeren Stellung nach angehörte, ſprachen mir dichteriſches Talent zu; Dichter von Fach ließen meine muſikaliſchen Fähigkeiten gelten. Das Publikum gelang es mir oft lebhaft zu erregen: Kritiker von Fach haben mich ſtets heruntergeriſſen. So erhielt ich an mir und meinen Gegenſätzen viel Stoff zum Denken: wenn ich laut dachte, brachte ich den Philiſter gegen mich auf, der den Künſtler ſich nur albern, nie aber denkend vorſtellen will. Von Freunden wurde ich oft aufgefordert, meine Gedanken über Kunſt und das, was ich in ihr wolle, ſchriftſtelleriſch kundzugeben: ich zog das Streben vor, nur durch künſtleriſche Thaten mein Wollen zu bezeugen. Daran, daß mir dieß nie vollſtändig gelingen durfte, mußte ich erkennen, daß nicht der Einzelne, ſondern nur die Gemeinſamkeit unwiderleglich ſinnfällige, wirkliche künſtleriſche Thaten zu vollbringen vermag. Dieß erkennen heißt, ſobald dabei im Allge-

meinen die Hoffnung nicht aufgegeben wird, ſoviel als: gegen unſre Kunſt- und Lebenszuſtände von Grund aus ſich empören. Seit ich den nothwendigen Muth zu dieſer Empörung gefaßt habe, entſchloß ich mich auch dazu, Schriftſteller zu werden, wozu einſt mich ſchon einmal die äußere Lebensnoth getrieben hatte. Literaten von Fach, die nach dem Verwehen der letzten Stürme jetzt wieder Luft zu ſeligem Athmen ſchöpfen, finden es unverſchämt, einen operndichtenden Muſiker vollends auch noch ihrem Gewerbe ſich zuwenden zu ſehen. Mögen ſie mir den Verſuch gönnen, als künſtleriſcher Menſch keinesweges ihnen, ſondern nur denkenden Künſtlern, mit denen ſie durchaus nichts gemein haben, mich mitzutheilen.

Mögen aber auch Sie, verehrter Herr, es mir nicht verübeln, wenn ich durch dieſe Zueignung Ihren Namen zu einer Arbeit herbeiziehe, die zwar dem Eindrucke Ihrer Schriften auf mich namentlich mit ihr Daſein verdankt, dennoch aber Ihren Anſichten darüber, wie dieſer Eindruck hätte verwendet werden ſollen, vielleicht durchaus nicht entſpricht. Nichts deſto weniger muß es Ihnen, wie ich vermuthe, nicht gleichgültig ſein durch einen deutlichen Beleg zu erfahren, wie Ihre Gedanken in einem Künſtler wirken, und wie dieſer — als Künſtler — im aufrichtigſten Eifer für die Sache ſie

wiederum dem Künſtler, und zwar durchaus Niemand Anderem, mitzutheilen verſucht. Mögen Sie dieſem Eifer, den Sie an ſich als nicht tadelnswerth erkennen werden, nicht nur das beimeſſen, was in ſeinem Ausdrucke Ihnen gefällt, ſondern auch was Ihnen mißfällt!

Richard Wagner.

Inhalt.

Seite

I. Der Mensch und die Kunst im Allgemeinen 1
1. Natur, Mensch und Kunst 1
2. Leben, Wissenschaft und Kunst 5
3. Das Volk und die Kunst 8
4. Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk 15
4. Die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode 23
6. Maßstab für das Kunstwerk der Zukunft . . . 33
II. Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst 37
1. Der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff 37
2. Die drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Verein 43
3. Tanzkunst 51
4. Tonkunst 68
5. Dichtkunst 103
6. Bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten 129

Seite

III. Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen 140
1. Baukunst 140
2. Bildhauerkunst 151
3. Malerkunst 170
IV. Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft . 183
V. Der Künstler der Zukunft 204

I.

Der Menſch und die Kunſt im Allgemeinen.

1.

Natur, Menſch und Kunſt.

Wie der Menſch ſich zur Natur verhält, ſo verhält die Kunſt ſich zum Menſchen.

Als die Natur ſich zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Daſein des Menſchen in ſich ſchloß, entſtand auch ganz von ſelbſt der Menſch: ſobald das menſchliche Leben aus ſich die Bedingungen für das Erſcheinen des Kunſtwerkes erzeugt, tritt dieſes auch von ſelbſt in das Leben.

Die Natur erzeugt und geſtaltet abſichtslos und unwillkürlich nach Bedürfniß, daher aus Nothwendigkeit: dieſelbe Nothwendigkeit iſt die zeugende und geſtaltende Kraft des menſchlichen Lebens; nur was abſichtslos und unwill-

kürlich, entſpringt dem willkürlichen Bedürfniſſe, nur im Bedürfniſſe liegt aber der Grund des Lebens.

Die Nothwendigkeit in der Natur erkennt der Menſch nur aus dem Zuſammenhange ihrer Erſcheinungen: ſo lange er dieſen nicht erfaßt, dünkt ſie ihm Willkür.

Von dem Augenblicke an, wo der Menſch ſeinen Unterſchied von der Natur empfand, ſomit überhaupt erſt ſeine Entwickelung als Menſch begann, indem er ſich von dem Unbewußtſein thieriſchen Naturlebens losriß um zu bewußtem Leben überzugehen, — als er ſich demnach der Natur gegenüberſtellte, und, aus dem hieraus zunächſt entſpringenden Gefühle ſeiner Abhängigkeit von ihr, ſich das Denken in ihm entwickelte, — von dieſem Augenblicke an beginnt der Irrthum als erſte Aeußerung des Bewußtſeins. Der Irrthum iſt aber der Vater der Erkenntniß, und die Geſchichte der Erzeugung der Erkenntniß aus dem Irrthume iſt die Geſchichte des menſchlichen Geſchlechts von dem Mythus der Urzeit bis auf den heutigen Tag.

Der Menſch irrte von da an, wo er die Urſache der Wirkungen der Natur außerhalb des Weſens der Natur ſelbſt ſetzte, der ſinnlichen Erſcheinung einen unſinnlichen, nämlich als menſchlich willkürlich vorgeſtellten Grund unterſchob, den unendlichen Zuſammenhang ihrer unbewußten, abſichtsloſen Thätigkeit für abſichtliches Gebahren zuſam-

menhangsloſer, endlicher Willensäußerungen hielt. In der Löſung dieſes Irrthumes beſteht die Erkenntniß, und dieſe iſt das Begreifen der Nothwendigkeit in den Erſcheinungen, deren Grund uns Willkür däuchte.

Durch dieſe Erkenntniß wird die Natur ſich ihrer ſelbſt bewußt, und zwar im Menſchen, der nur durch ſeine Selbſtunterſcheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem ſie ihm ſo Gegenſtand wurde: dieſer Unterſchied hört aber da wieder auf, wo der Menſch das Weſen der Natur ebenfalls als ſein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, alſo für das menſchliche Daſein nicht minder als für das Daſein der Natur, dieſelbe Nothwendigkeit, daher nicht allein den Zuſammenhang der natürlichen Erſcheinungen unter ſich, ſondern auch ſeinen eigenen Zuſammenhang mit der Natur erkennt.

Gelangt nun die Natur, durch ihren Zuſammenhang mit dem Menſchen, im Menſchen zu ihrem Bewußtſein, und ſoll die Bethätigung dieſes Bewußtſeins das menſchliche Leben ſelbſt ſein, — gleichſam als die Darſtellung, das Bild der Natur, — ſo erreicht das menſchliche Leben ſelbſt ſein Verſtändniß durch die Wiſſenſchaft, welche ſich dieſes wiederum zum Gegenſtande der Erfahrung macht; die Bethätigung des durch die Wiſſenſchaft errungenen Bewußtſeins, die Darſtellung des durch ſie erkannten Le-

bens, das Abbild ſeiner Nothwendigkeit und Wahrheit aber iſt — die Kunſt.*)

Der Menſch wird nicht eher das ſein, was er ſein kann und ſein ſoll, als bis ſein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Nothwendigkeit, der inneren Naturnothwendigkeit iſt, nicht die Unterordnung unter eine äußere, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht nothwendige, ſondern willkürliche Macht. Dann wird aber der Menſch auch wirklich erſt Menſch ſein, während er bis jetzt immer nur noch einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach exiſtirt. — Ebenſo wird nun auch die Kunſt nicht eher das ſein, was ſie ſein kann und ſein ſoll, als bis ſie das treue, bewußtſeinverkündende Abbild des wirklichen Menſchen und des wahrhaften, naturnothwendigen Lebens der Menſchen iſt oder ſein kann, bis ſie alſo nicht mehr von den Irrthümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entſtellungen unſeres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daſeins erborgen muß.

Der wirkliche Menſch wird daher nicht eher vorhanden ſein, als bis die wahre menſchliche Natur, nicht will-

---

*) d. h. die Kunſt im Allgemeinen, oder die Kunſt der Zukunft in's Beſondere.

kürliche Staatsgeſetze ſein Leben geſtalten und ordnen; die wirkliche Kunſt aber wird nicht eher leben, als bis ihre Geſtaltungen nur den Geſetzen der Natur, nicht der deſpotiſchen Laune der Mode unterworfen zu ſein brauchen. Denn wie der Menſch nur frei wird, wenn er ſich ſeines Zuſammenhanges mit der Natur freudig bewußt wird, ſo wird die Kunſt nur frei, wenn ſie ſich ihres Zuſammenhanges mit dem Leben nicht mehr zu ſchämen hat. Nur im freudigen Bewußtſein ſeines Zuſammenhanges mit der Natur überwindet der Menſch aber ſeine Abhängigkeit von ihr; ihre Abhängigkeit vom Leben überwindet die Kunſt aber nur im Zuſammenhange mit dem Leben wahrhafter, freier Menſchen.

2.

Leben, Wiſſenſchaft und Kunſt.

Geſtaltet der Menſch das Leben unwillkürlich nach den Begriffen, welche ſich aus ſeinen willkürlichen Anſchauungen der Natur ergeben, und hält er den unwillkürlichen Ausdruck dieſer Begriffe in der Religion feſt, ſo werden ſie ihm in der Wiſſenſchaft Gegenſtand willkürlicher, bewußter Anſchauung und Unterſuchung.

Der Weg der Wiſſenſchaft iſt der vom Irrthum zur Erkenntniß, von der Vorſtellung zur Wirklichkeit, von der

Religion zur Natur. Der Menſch ſteht daher im Beginne der Wiſſenſchaft dem Leben ſo gegenüber, wie beim Anfange des, von der Natur ſich unterſcheidenden, menſchlichen Lebens, er den Erſcheinungen der Natur gegenüber ſtand. Die Willkürlichkeit der menſchlichen Anſchauungen in ihrer Totalität nimmt die Wiſſenſchaft auf, während neben ihr das Leben ſelbſt in ſeiner Totalität einer unwillkürlichen, nothwendigen Entwickelung folgt. Die Wiſſenſchaft trägt ſomit die Sünde des Lebens, und büßt ſie an ſich durch ihre Selbſtvernichtung: ſie endet in ihrem reinen Gegenſatze, in der Erkenntniß der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Nothwendigen, Wirklichen, Sinnlichen. Das Weſen der Wiſſenſchaft iſt daher endlich, das des Lebens unendlich, wie der Irrthum endlich, die Wahrheit aber unendlich iſt. Wahr und lebendig iſt aber nur, was ſinnlich iſt und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchſte Steigerung des Irrthumes iſt der Hochmuth der Wiſſenſchaft in der Verläugnung und Verachtung der Sinnlichkeit; ihr höchſter Sieg dagegen der, von ihr ſelbſt herbeigeführte, Untergang dieſes Hochmuthes in der Anerkennung der Sinnlichkeit.

Das Ende der Wiſſenſchaft iſt das gerechtfertigte Unbewußte, das ſich bewußte Leben, die als ſinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen

des Nothwendigen. Die Wiſſenſchaft iſt daher das Mittel der Erkenntniß, ihr Verfahren ein mittelbares, ihr Zweck ein vermittelnder; wogegen das Leben das Unmittelbare, ſich ſelbſt Beſtimmende iſt. Iſt nun die Auflöſung der Wiſſenſchaft die Anerkennung des unmittelbaren, ſich ſelbſt bedingenden, alſo des wirklichen Lebens ſchlechtweg, ſo gewinnt dieſes Anerkenntniß ſeinen aufrichtigſten unmittelbaren Ausdruck in der Kunſt, oder vielmehr im Kunſtwerk.

Wohl verfährt der Künſtler zunächſt nicht unmittelbar; ſein Schaffen iſt allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, iſt das Werk ſeiner Thätigkeit noch nicht das Kunſtwerk; ſein Verfahren iſt vielmehr das der Wiſſenſchaft, der ſuchenden, forſchenden, daher willkürlichen und irrenden. Erſt da, wo die Wahl getroffen iſt, wo dieſe Wahl eine nothwendige war und das Nothwendige erwählte, — da alſo, wo der Künſtler ſich im Gegenſtande ſelbſt wieder gefunden hat, wie der vollkommene Menſch ſich in der Natur wiederfindet, — erſt da tritt das Kunſtwerk in das Leben, erſt da iſt es etwas Wirkliches, ſich ſelbſt Beſtimmendes, Unmittelbares.

Das wirkliche Kunſtwerk, d. h. das unmittelbar ſinnlich dargeſtellte, in dem Momente ſeiner leiblichſten Erſcheinung, iſt daher auch erſt die Er-

löſung des Künſtlers, die Vertilgung der letzten Spuren der ſchaffenden Willkür, die unzweifelhafte Beſtimmtheit des bis dahin nur Vorgeſtellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfniſſes im Leben.

Das Kunſtwerk in dieſem Sinne, als unmittelbarer Lebensakt, iſt ſomit die vollſtändige Verſöhnung der Wiſſenſchaft mit dem Leben, der Siegeskranz, den die beſiegte, durch ihre Beſiegung erlöste, dem freudig von ihr erkannten Sieger huldigend darreicht.

3.

Das Volk und die Kunſt.

Die Erlöſung des Denkens, der Wiſſenſchaft, in das Kunſtwerk würde unmöglich ſein, wenn das Leben ſelbſt von der wiſſenſchaftlichen Spekulation abhängig gemacht werden könnte. Würde das bewußte, willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrſchen, könnte es ſich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Abſicht, als der Nothwendigkeit des abſoluten Bedürfniſſes verwenden, ſo wäre das Leben ſelbſt verneint um in die Wiſſenſchaft aufzugehen; und in der That hat die Wiſſenſchaft in ihrem überſpannteſten Hochmuthe von ſolchem Triumphe geträumt, und unſer regierter Staat,

unſre moderne Kunſt ſind die geſchlechtsloſen, unfruchtbaren Kinder dieſer Träume.

Die großen unwillkürlichen Irrthümer des Volkes, wie ſie in ihren religiöſen Anſchauungen von Anfang herein ſich kundgaben und zu den Ausgangspunkten willkürlichen, ſpekulativen Denkens und Syſtematiſirens in der Theologie und Philoſophie wurden, haben ſich in dieſen Wiſſenſchaften, namentlich vermittelſt ihrer Adoptivſchweſter, der Staatsweisheit, zu Mächten erhoben, welche nicht geringere Anſprüche machen, als, kraft inwohnender göttlicher Unfehlbarkeit, die Welt und das Leben zu ordnen und zu beherrſchen. Unlösbar würde demnach der Irrthum in alle Ewigkeit in ſiegreicher Zerſtörung fortwähren, wenn dieſelbe Lebensmacht, die ihn unwillkürlich hervorbrachte, nicht, kraft inwohnender natürlicher Nothwendigkeit, ihn praktiſch wiederum vernichtete, und zwar mit ſolcher Beſtimmtheit und Augenſcheinlichkeit, daß die, übermüthig vom Leben ſich ausſondernde, Intelligenz endlich keine andere Rettung vor wirklichem Wahnſinne zu erſehen hat, als in der unbedingten Anerkennung dieſes einzig Beſtimmten und Augenſcheinlichen. Dieſe Lebensmacht aber iſt — das Volk. —

Wer iſt das Volk? — Nothwendig müſſen wir zunächſt in der Beantwortung dieſer überaus wichtigen Frage uns einigen.

Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der Einzelnen, welche ein Gemeinsames ausmachten. Es war vom Anfange die Familie und die Geschlechter; dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation. Praktisch durch die römische Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch durch das Christenthum, welches nur noch den Menschen, d. h. den christlichen, nicht nationalen Menschen, zuließ, hat sich der Begriff des Volkes dermaßen erweitert oder auch verflüchtigt, daß wir in ihm entweder den Menschen überhaupt, oder nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden, Theil der Staatsbürgerschaft begreifen können. Außer einer frivolen, hat dieser Name aber auch eine unverwischbare moralische Bedeutung erhalten, und um dieser letzteren Willen geschieht es namentlich, daß in bewegungsvollen, beängstigenden Zeiten, sich gern Alles zum Volke zählt, Jeder vorgiebt für das Wohl des Volkes besorgt zu sein, Keiner sich von ihm getrennt wissen will. Auch in unsrer neuesten Zeit ist daher im verschiedenartigsten Sinne oft die Frage aufgeworfen worden: wer ist denn das Volk? Kann in der Gesammtheit aller Staatsangehörigen ein besonderer Theil, eine gewisse Partei derselben, diesen Namen für sich allein ansprechen? Sind wir nicht vielmehr Alle „das Volk", vom Bettler bis zum Fürsten?

Dieſe Frage muß nach dem entſcheidenden, weltgeſchichtlichen Sinne, der ihr jetzt zu Grunde liegt, alſo beantwortet werden:

Das Volk iſt der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinſchaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinſchaftliche erkennen, oder ſie in einer gemeinſchaftlichen begründet finden; ſomit alle Diejenigen, welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinſamen Noth verhoffen dürfen, und demnach ihre geſammte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinſam erkannten, Noth verwenden; — denn nur die Noth, welche zum Aeußerſten treibt, iſt die wahre Noth; nur dieſe Noth iſt aber die Kraft des wahren Bedürfniſſes; nur ein gemeinſames Bedürfniß iſt aber das wahre Bedürfniß; nur wer ein wahres Bedürfniß empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung deſſelben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfniſſes iſt Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderſtehlich, ſiegreich und einzig wahr.

Wer gehört nun nicht zum Volke, und wer ſind ſeine Feinde?

Alle Diejenigen, die keine Noth empfinden, deren Lebenstrieb alſo in einem Bedürfniſſe beſteht, das ſich nicht bis zur Kraft der Noth ſteigert, ſomit eingebildet,

unwahr, egoistisch, und in einem gemeinsamen Bedürfnisse daher nicht nur nicht enthalten ist, sondern als bloßes Bedürfniß der Erhaltung des Ueberflusses — als welches ein Bedürfniß ohne Kraft der Noth einzig gedacht werden kann — dem gemeinsamen Bedürfnisse geradezu entgegensteht.

Wo keine Noth ist, ist kein wahres Bedürfniß; wo kein wahres Bedürfniß, keine nothwendige Thätigkeit; wo keine nothwendige Thätigkeit ist, da ist aber Willkür; wo Willkür herrscht, da blüht aber jedes Laster, jedes Verbrechen gegen die Natur. Denn nur durch Zurückdrängung, durch Versagung und Verwehrung der Befriedigung des wahren Bedürfnisses, kann das eingebildete, unwahre Bedürfniß sich zu befriedigen suchen.

Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses ist aber der Luxus, welcher nur im Gegensatze und auf Kosten der Entbehrung des Nothwendigen von der anderen Seite erzeugt und unterhalten werden kann.

Der Luxus ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfniß, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Ueberbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfniß eben selbst kein natürliches, deshalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in

dem es aufgehen, ſich alſo vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, ſinnliche Hunger hat ſeinen natürlichen Gegenſatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speiſung — aufgeht: das unnöthige Bedürfniß, das Bedürfniß nach Luxus, iſt aber ſchon bereits Luxus, Ueberfluß ſelbſt; der Irrthum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt ſtets ungeſtillt, läßt Geiſt, Herz und Sinne vergebens ſchmachten, verſchlingt alle Luſt, Heiterkeit und Freude des Lebens; verpraßt um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblickes der Erlabung willen, die Thätigkeit und Lebenskraft Tauſender von Nothleidenden; lebt vom ungeſtillten Hunger abermals Tauſender von Armen, ohne ſeinen eigenen Hunger nur einen Augenblick ſättigen zu können; er hält eine ganze Welt in eiſernen Ketten des Despotismus, ohne nur einen Augenblick die goldenen Ketten jenes Tyrannen brechen zu können, der es ſich eben ſelbſt iſt.

Und dieſer Teufel, dieß wahnſinnige Bedürfniß ohne Bedürfniß, dieß Bedürfniß des Bedürfniſſes, — dieß Bedürfniß des Luxus, welches der Luxus ſelbſt iſt, — regiert die Welt; er iſt die Seele dieſer Induſtrie, die den Menſchen tödtet, um ihn als Maſchine zu verwenden; die Seele unſres Staates, der den Menſchen ehrlos erklärt, um ihn als Unterthan wieder zu Gnaden anzunehmen; die

Seele unſrer abſtrakten Wiſſenſchaft, welche einem unſinnlichen Gotte, als dem Ausfluſſe alles geiſtigen Luxus, den Menſchen zur Verzehrung vorwirft; er iſt — ach! — die Seele, die Bedingung unſrer — Kunſt! —

Wer wird nun die Erlöſung aus dieſem unſeligſten Zuſtande vollbringen? —

Die Noth, — welche der Welt das wahre Bedürfniß empfinden laſſen wird, das Bedürfniß, welches ſeiner Natur nach wirklich aber auch zu befriedigen iſt.

Die Noth wird die Hölle des Luxus endigen, ſie wird die zermarterten, bedürfnißloſen Geiſter, die dieſe Hölle in ſich ſchließt, das einfache, ſchlichte Bedürfniß des rein menſchlich ſinnlichen Hungers und Durſtes lehren; gemeinſchaftlich aber wird ſie uns auch hinweiſen zu dem nährenden Brote, zu dem klaren ſüßen Waſſer der Natur; gemeinſam werden wir wirklich genießen, gemeinſam wahre Menſchen ſein. Gemeinſam werden wir aber auch den Bund der heiligen Nothwendigkeit ſchließen, und der Bruderkuß, der dieſen Bund beſiegelt, wird das gemeinſame Kunſtwerk der Zukunft ſein. In ihm wird auch unſer großer Wohlthäter und Erlöſer, der Vertreter der Nothwendigkeit in Fleiſch und Blut, — das Volk, kein Unterſchiedenes, Beſonderes mehr ſein; denn im Kunſtwerk werden wir Eins ſein, — Träger und Weiſer der

Nothwendigkeit, Wissende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, — glückliche Menschen.

4.

Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk.

Alles Bestehende hängt von den Bedingungen ab, durch die es besteht: nichts, weder in der Natur noch im Leben, steht vereinzelt da; Alles hat seine Begründung in einem unendlichen Zusammenhange mit Allem, somit auch das Willkürliche, Unnöthige, Schädliche. Das Schädliche übt seine Kraft in der Verhinderung des Nothwendigen, ja es verdankt seine Kraft, sein Dasein, einzig dieser Verhinderuug, und ist somit in Wahrheit nichts Anderes, als die Ohnmacht des Nothwendigen. Wäre diese Ohnmacht eine fortwährende, so müßte die natürliche Ordnung der Welt aber eine andere sein, als sie ist; das Willkürliche wäre das Nothwendige, das Nothwendige aber das Unnöthige. Jene Schwäche ist aber eine vorübergehende, daher nur anscheinende; denn die Kraft des Nothwendigen lebt und waltet namentlich auch als, im Grunde einzige Bedingung des Bestehens des Willkürlichen. So besteht der Luxus der Reichen einzig durch die Nothdurft der Armen; und gerade die Noth der Armen ist es, welche un-

aufhörlich dem Luxus der Reichen neuen Verzehrungsſtoff vorwirft, indem der Arme, aus Bedürfniß der Nahrung für ſeine Lebenskraft, dieſe eigene Lebenskraft dem Reichen opfert.

So hat auch einſt die Lebenskraft, das Lebensbedürfniß der telluriſchen Natur, diejenigen ſchädlichen Kräfte, oder vielmehr die Macht des Vorhandenſeins derjenigen Elementarverbindungen und Erzeugungen genährt, welche ſie daran verhinderten, die ihrer Lebenskraft und Fähigkeit wahrhaft entſprechende Aeußerung von ſich zu geben. Der Grund hiervon iſt der in Wirklichkeit vorhandene Ueberfluß, die ſtrotzende Ueberfülle vorhandener Zeugungskraft und Lebensſtoffes, die unerſchöpfliche Ergiebigkeit der Materie: das Bedürfniß der Natur iſt daher höchſte Mannigfaltigkeit und Vielheit, und die Befriedigung dieſes Bedürfniſſes erreichte ſie endlich dadurch oder vielmehr damit, daß ſie — um ſo zu ſagen — der Ausſchließlichkeit, der maſſenhaften, durch ſie ſelbſt zuvor aber üppig genährten, Einzelheit ihre Kraft verſagte, d. h. ſie in die Vielheit auflöſte. — Das Ausſchließliche, Einzelne, Egoiſtiſche, vermag nur zu nehmen, nicht aber zu geben: es kann ſich nur zeugen laſſen, iſt ſelbſt aber zeugungsunfähig; zur Zeugung gehört das Ich und das Du, das Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus. Die reichſte Zeugungskraft iſt daher in der größten Vielheit, und als die Erd-

natur in ihrer Entäußerung zur mannigfaltigſten Vielheit ſich befriedigt hatte, gelangte ſie ſomit in den Zuſtand von Sättigung, Selbſtzufriedenheit, Selbſtgenuß, der ſich in ihrer gegenwärtigen Harmonie kundgiebt; ſie wirkt jetzt nicht mehr in maſſenhafter, totaler Umgeſtaltung, ihre Periode der Revolution iſt abgeſchloſſen, ſie iſt jetzt das, was ſie ſein kann, ſomit von jeher ſein konnte und werden mußte; ſie hat ihre Lebenskraft nicht mehr an die Zeugungsunfähigkeit zu vergeuden, ſie hat durch ihr ganzes, unendlich weites Gebiet die Vielheit, das Männliche und das Weibliche, das ewig ſich ſelbſt Erneuende und Erzeugende, das ewig ſich ſelbſt Ergänzende, ſich ſelbſt Befriedigende, in das Leben gerufen, — und in dieſem unendlichen Zuſammenhange iſt ſie nun beſtändig, unbedingt ſie ſelbſt geworden.

In der Darſtellung dieſes großen Entwickelungsprozeſſes der Natur am Menſchen ſelbſt iſt nun das menſchliche Geſchlecht, ſeit ſeiner Selbſtunterſcheidung von der Natur, begriffen. Dieſelbe Nothwendigkeit iſt die treibende Kraft in der großen Menſchheitsrevolution, dieſelbe Befriedigung wird dieſe Revolution abſchließen.

Jene treibende Kraft, die eigentliche Lebenskraft ſchlechtweg, wie ſie ſich im Lebensbedürfniſſe geltend macht, iſt aber ihrer Natur nach eine unbewußte, unwillkürliche, und eben wo ſie dieß iſt — im Volke — iſt ſie auch einzig die wahre, entſcheidende. In großem Irrthume ſind daher

unſre Volksbelehrer, wenn ſie wähnen, daß Volk müſſe erſt wiſſen was es wolle, d. h. in ihrem Sinne wollen ſolle, ehe es auch fähig und berechtigt wäre, überhaupt zu wollen. Aus dieſem Irrthume rühren alle unſeligen Halbheiten, alles Unvermögen, alle ſchmachvolle Schwäche der letzten Weltbewegungen her.

Das wirklich Gewußte iſt nichts anderes als das, durch das Denken zum erfaßten, dargeſtellten Gegenſtande gewordene, wirklich und ſinnlich Vorhandene; das Denken iſt ſo lange willkürlich, als es das ſinnlich Gegenwärtige und das den Sinnen entrückte Abweſende oder Vergangene, nicht mit der unbedingteſten Anerkennung ſeines nothwendigen Zuſammenhanges ſich vorzuſtellen vermag; denn das Bewußtſein dieſer Vorſtellung iſt eben das vernünftige Wiſſen. Je wahrhafter aber das Wiſſen iſt, deſto aufrichtiger muß es ſich wiederum als einzig durch ſeinen Zuſammenhang mit dem, zur ſinnlichen Erſcheinung gelangten, wirklich Fertigen und Vollendeten bedingt erkennen, die Bedingung der Möglichkeit des Wiſſens ſomit als in der Wirklichkeit begründet ſich eingeſtehen. Sobald das Denken aber, von der Wirklichkeit abſtrahirend, das zukünftige Wirkliche konſtruiren will, vermag es nicht das Wiſſen zu produziren, ſondern es äußert ſich als Wähnen, das ſich gewaltig unterſcheidet vom Unbewußtſein: erſt wenn es ſich in die Sinnlichkeit, in das wirklich ſinnliche Be-

dürfniß ſympathetiſch und rückhaltslos zu verſenken vermag, kann es an der Thätigkeit des Unbewußtſeins Theil nehmen, und erſt das, durch das unwillkürliche, nothwendige Bedürfniß zu Tage geförderte, die wirkliche ſinnliche That, kann wieder befriedigender Gegenſtand des Denkens und Wiſſens werden; denn der Gang der menſchlichen Entwickelung iſt der vernunftgemäße, natürliche, vom Unbewußtſein zum Bewußtſein, vom Unwiſſen zum Wiſſen, vom Bedürfniß zur Befriedigung, nicht von der Befriedigung zum Bedürfniſſe — wenigſtens nicht zu dem Bedürfniſſe, deſſen Ende jene Befriedigung war.

Nicht Ihr Intelligenten ſeid daher erfinderiſch, ſondern das Volk, weil es die Noth zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen ſind die Thaten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zerſplitterungen, Verſtümmelungen der großen Volkserfindungen ſind. Nicht Ihr habt die Sprache erfunden, ſondern das Volk; Ihr habt ihre ſinnliche Schönheit nur verderben, ihre Kraft nur brechen, ihr inniges Verſtändniß nur verlieren, das Verlorene mühſelig nur wieder erforſchen können. Nicht Ihr ſeid die Erfinder der Religion, ſondern das Volk; Ihr habt nur ihren innigen Ausdruck entſtellen, den in ihr liegenden Himmel zur Hölle, die in ihr ſich kundgebende Wahrheit zur Lüge machen können. Nicht Ihr ſeid die Erfinder des

Staates, ſondern das Volk; Ihr habt ihn nur aus der natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger zum unnatürlichen Zuſammenzwang Ungleichbedürftiger, aus einem wohlthätigen Schutzvertrage Aller zu einem übelthätigen Schutzmittel der Bevorrechteten, aus einem weichen, nachgiebigen Gewande am bewegungsfreudigen Leibe der Menſchen zu einem ſtarren, nur ausgeſtopften Eiſenpanzer, der Zierde einer hiſtoriſchen Rüſtkammer gemacht. Nicht Ihr gebt dem Volke zu leben, ſondern es giebt Euch; nicht Ihr gebt dem Volke zu denken, ſondern es giebt Euch; nicht Ihr ſollt daher das Volk lehren wollen, ſondern Ihr ſollt Euch vom Volke lehren laſſen: und an Euch wende ich mich ſomit, nicht an das Volk, — denn dem ſind nur wenige Worte zu ſagen, und ſelbſt der Zuruf: „Thu' wie Du mußt!" iſt ihm überflüßig, weil es von ſelbſt thut wie es muß; ſondern ich wende mich im Sinne des Volkes — nothwendig aber in Eurer Ausdrucksweiſe — an Euch, Ihr Intelligenten und Klugen, um Euch mit aller Gutherzigkeit des Volkes die Erlöſung aus Eurer egoiſtiſchen Verzauberung an dem klaren Quell der Natur, in der liebevollen Umarmung des Volkes — da wo ich ſie fand, wo ſie mir als Künſtler ward, wo ich, nach langem Kampfe zwiſchen Hoffnung aus Innen und Verzweiflung nach Außen, den kühnſten, zuverſichtlichſten Glauben an die Zukunft gewann, — ebenfalls anzubieten.

Das Volk also wird die Erlösung vollbringen, indem es sich genügt und zugleich seine eigenen Feinde erlöst. Sein Verfahren wird das Unwillkürliche der Natur sein: mit der Nothwendigkeit elementarischen Waltens wird es den Zusammenhang zerreißen, der einzig die Bedingungen der Herrschaft der Unnatur ausmacht. So lange diese Bedingungen bestehen, so lange sie ihren Lebenssaft aus der vergeudeten Kraft des Volkes saugen, so lange sie — selbst zeugungsunfähig — die Zeugungsfähigkeit des Volkes nutzlos in ihrem egoistischen Bestehen aufzehren, — so lange ist auch alles Deuten, Schaffen, Aendern, Bessern, Reformiren *) in diesen Zuständen nur willkürlich, zweck- und fruchtlos. Das Volk braucht aber nur das durch die That zu verneinen, was in der That nichts — nämlich unnöthig, überflüssig, nichtig — ist; es braucht dabei nur zu wissen was es nicht will, und dieses lehrt ihm sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Noth nur zu einem Nichtseienden zu machen, das Vernichtungswerthe zu vernichten, so steht das Etwas der enträthselten Zukunft auch schon von selbst da.

---

*) Wer nährt wohl weniger Hoffnung für den Erfolg seiner reformatorischen Bemühungen, als Derjenige, der gerade am redlichsten dabei verfährt?

Sind die Bedingungen aufgehoben, die dem Ueberflüßigen gestatten vom Marke des Nothwendigen zu zehren, so stehen von selbst die Bedingungen da, welche das Nothwendige, das Wahre, das Unvergängliche in das Leben rufen: sind die Bedingungen aufgehoben, die das Bedürfniß des Luxus bestehen lassen, so sind von selbst die Bedingungen gegeben, welche das nothwendige Bedürfniß des Menschen durch den üppigsten Ueberfluß der Natur und der eignen menschlichen Erzeugungsfähigkeit im undenklich reichsten, dennoch aber entsprechendsten Maße zu befriedigen vermögen. Sind die Bedingungen der Herrschaft der Mode aufgehoben, so sind aber auch die Bedingungen der wahren Kunst von selbst vorhanden, und wie mit einem Zauberschlage wird sie, die Zeugin edelsten Menschenthumes, die hochheilige, herrliche Kunst, in derselben Fülle und Vollendung blühen, wie die Natur, als die Bedingungen ihrer jetzt uns erschlossenen harmonischen Gestaltung aus den Geburtswehen der Elemente hervorgingen: gleich dieser seligen Harmonie der Natur wird sie aber dauern und immer zeugend sich erhalten, als reinste, vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen, d. i. des Menschen, der das ist, was er seinem Wesen nach sein kann und deshalb sein soll und wird.

5.

Die kunſtwidrige Geſtaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrſchaft der Abſtraktion und der Mode.

Das Erſte, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, iſt das wirkliche ſinnliche Sein. Das Innewerden ſeines Lebensbedürfniſſes als des gemeinſamen Lebensbedürfniſſes ſeiner Gattung, im Unterſchiede von der Natur und der in ihr enthaltenen, vom Menſchen unterſchiedenen, Gattungen lebendiger Weſen, — iſt der Anfang und Grund des menſchlichen Denkens. Das Denken iſt demnach die Fähigkeit des Menſchen, das Wirkliche und Sinnliche nach ſeinen Aeußerungen nicht nur zu empfinden, ſondern nach ſeiner Weſenheit zu unterſcheiden, endlich in ſeinem Zuſammenhange zu erfaſſen und ſich darzuſtellen. Der Begriff von einer Sache iſt das im Denken dargeſtellte Bild ſeines wirklichen Weſens: die Darſtellung der Bilder aller erkenntlichen Weſenheiten in einem Geſammtbilde, in welchem das Denken ſich die im Begriff dargeſtellte Weſenheit aller Realitäten nach ihrem Zuſammenhange vergegenſtändlicht, iſt das Werk der höchſten Thätigkeit der menſchlichen Seele, des Geiſtes. Muß in dieſem Geſammtbilde der Menſch das Bild, den Begriff, auch ſeines eigenen Weſens mit inbegriffen haben, ja — iſt dieſes vergegenſtändlichte eigene

Weſen überhaupt die künſtleriſch darſtellende Kraft in dem ganzen Gedankenkunſtwerke, ſo rührt dieſe Kraft und die durch ſie dargeſtellte Totalität aller Realitäten, doch nur von dem realen, ſinnlichen Menſchen, ihrem letzten Grunde nach alſo aus ſeinem Lebensbedürfniſſe, und endlich aus der Bedingung, welche dieſes Lebensbedürfniß hervorruft, dem realen, ſinnlichen Daſein der Natur, her. Wo im Denken dieſe verbindende Kette aber fahren gelaſſen wird, wo es, nach doppelter und dreifacher Selbſtvergegenſtändlichung ſich ſelbſt endlich als ſeinen Grund erfaſſen, wo ſich der Geiſt nicht als letzte und bedingteſte, ſondern als erſte und unbedingteſte Thätigkeit, daher als Grund und Urſache der Natur begreifen will, — da iſt auch das Band der Nothwendigkeit aufgehoben, und die Willkür raſ't ſchrankenlos, — unbegrenzt, frei, wie unſre Metaphyſiker wähnen' — durch die Werkſtätte der Gedanken, ergießt ſich als Strom des Wahnſinns in die Welt der Wirklichkeit.

Hat der Geiſt die Natur erſchaffen, hat der Gedanke das Wirkliche gemacht, iſt der Philoſoph eher als der Menſch, ſo iſt Natur, Wirklichkeit und Menſch auch nicht mehr nothwendig, ihr Daſein, als überflüſſig, ſogar ſchädlich; das Ueberflüſſigſte aber iſt das Unvollkommene *nach dem Vorhandenſein des Vollkommenen*. Natur, Wirklichkeit und Menſchen erhielten demnach nur dann einen Sinn, eine Berechtigung ihres Vorhandenſeins, — wenn

der Geiſt, — der unbedingte, einzig ſich ſelbſt Grund und Urſache, daher auch Geſetz ſeiende Geiſt, — nach ſeinem abſoluten, ſouverainen Gutdünken ſie verwendet. Iſt der Geiſt an ſich die Nothwendigkeit, ſo iſt das Leben das Willkürliche, ein phantaſtiſches Maskenſpiel, ein müßiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein „car tel est notre plaisir“ des Geiſtes; ſo iſt alle rein menſchliche Tugend, vor Allem die Liebe, etwas nach Gutbefinden Denkbares und gelegentlich zu Verneinendes; ſo iſt Alles rein menſchliche Bedürfniß Luxus, der Luxus aber das eigentliche Bedürfniß; ſo iſt der Reichthum der Natur das Unnöthige, die Auswüchſe der Kultur aber ſind das Nöthige; ſo iſt das Glück der Menſchen Nebenſache, der abſtrakte Staat aber Hauptſache; das Volk der zufällige Stoff, der Fürſt und der Intelligente aber der nothwendige Verzehrer dieſes Stoffes.

Nehmen wir das Ende für den Anfang, die Befriedigung für das Bedürfniß, die Sättigung für den Hunger, ſo iſt Bewegung, Fortgang, aber auch nur denkbar in einem erkünſtelten Bedürfniſſe, in einem durch Stimulation erzeugten Hunger; und dieß iſt in Wahrheit die Lebensregung unſrer ganzen heutigen Kultur, und ihr Ausdruck iſt — die Mode.

Die Mode iſt das künſtliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfniß erweckt, wo das natürliche nicht

vorhanden ist: was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgeht, ist willkürlich, unbedingt, tyrannisch. Die Mode ist deshalb die unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannei, die je aus der Verkehrtheit des menschlichen Wesens hervorgegangen ist: sie fordert von der Natur absoluten Gehorsam; sie gebietet dem wirklichen Bedürfnisse vollkommenste Selbstverleugnung zu Gunsten eines eingebildeten; sie zwingt den natürlichen Schönheitssinn des Menschen zur Anbetung des Häßlichen; sie tödtet seine Gesundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; sie zerbricht seine Stärke und Kraft, um ihn an seiner Schwäche Behagen finden zu lassen. Wo die lächerlichste Mode herrscht, da muß die Natur als das Lächerlichste anerkannt werden; wo die verbrecherischeste Unnatur herrscht, da muß die Aeußerung der Natur als das höchste Verbrechen erscheinen; wo die Verrücktheit die Stelle der Wahrheit einnimmt, da muß die Wahrheit als Verrückte eingesperrt werden.

Das Wesen der Mode ist die absoluteste Einförmigkeit, wie ihr Gott ein egoistischer, geschlechtsloser, zeugungsunfähiger ist; ihre Thätigkeit ist daher willkürliche Veränderung, unnöthiger Wechsel, unruhiges, verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit. Ihre Macht ist die Macht der Gewohnheit. Die Gewohnheit aber ist der unüberwindliche

Deſpot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürfniß-loſen. Die Gewohnheit iſt der Kommunismus des Egois-mus, das erhaltungszähe Band gemeinſchaftlichen, noth-loſen Eigennutzes; ihre künſtliche Lebensregung iſt eben die der Mode.

Die Mode iſt daher nicht künſtleriſche Erzeugung aus ſich, ſondern nur künſtliche Ableitung aus ihrem Gegenſatze, der Natur, von der ſie ſich im Grunde doch einzig ernäh-ren muß, wie der Luxus der vornehmen Klaſſen ſich wie-derum nur aus dem Drange nach Befriedigung natürlicher Lebensbedürfniſſe der niederen, arbeitenden Klaſſen ernährt. Auch die Willkür der Mode kann daher nur aus der wirk-lichen Natur ſchaffen: alle ihre Geſtaltungen, Schnörkel und Zierrathen haben endlich doch nur in der Natur ihr Urbild; ſie kann, wie all unſer abſtraktes Denken in ſeinen weiteſten Abirrungen, ſchließlich doch nichts Anderes er-denken und erfinden, als was ſeinem urſprünglichen Weſen nach in der Natur und im Menſchen ſinnlich und förmlich vorhanden iſt. Aber ihr Verfahren iſt ein hochmüthiges, von der Natur willkürlich ſich lostrennendes: ſie ordnet und befiehlt da, wo Alles in Wahrheit ſich nur unterzuordnen und zu gehorchen hat. Somit kann ſie in ihren Bildungen nur die Natur entſtellen, nicht aber darſtellen; ſie kann nur ableiten, nicht aber erfinden, denn Erfinden iſt in

Wahrheit nichts anderes als Auffinden, nämlich Auffinden, Erkennen der Natur.

Das Erfinden der Mode iſt daher ein mechaniſches. Das Mechaniſche unterſcheidet ſich vom Künſtleriſchen aber dadurch, daß es von Ableitung zu Ableitung, von Mittel zu Mittel geht, um endlich doch immer wieder nur ein Mittel, die Maſchine, hervorzubringen; wogegen das Künſtleriſche gerade den entgegengeſetzten Weg einſchlägt, Mittel auf Mittel hinter ſich wirft, von Ableitung auf Ableitung abſieht, um endlich beim Quell aller Ableitung, alles Mittels, der Natur, mit verſtändnißvoller Befriedigung ſeines Bedürfniſſes anzukommen.

So iſt denn die Maſchine der kalte, herzloſe Wohlthäter der luxusbedürftigen Menſchheit. Durch die Maſchine hat dieſe endlich aber auch noch den menſchlichen Verſtand ſich unterthänig gemacht; denn vom künſtleriſchen Streben, vom künſtleriſchen Auffinden abgelenkt, verleugnet, verunehrt, verzehrt er ſich endlich im mechaniſchen Raffiniren, im Einswerden mit der Maſchine, ſtatt im Einswerden mit der Natur im Kunſtwerke.

Das Bedürfniß der Mode iſt ſomit der ſchnurgerade Gegenſatz des Bedürfniſſes der Kunſt; denn das Bedürfniß der Kunſt kann unmöglich da vorhanden ſein, wo die Mode die geſetzgebende Gewalt des Lebens iſt. In Wahrheit konnte das Streben einzelner begeiſterter Künſtler

unſrer Zeit auch nur darauf zielen, jenes nothwendige Bedürfniß vom Standpunkte und durch die Mittel der Kunſt erſt aufzuregen: fruchtlos und eitel muß jedoch all ſolches Bemühen angeſehen werden. Das Unmöglichſte für den Geiſt iſt, Bedürfniß zu erwecken; dem wirklich vorhandenen Bedürfniſſe zu entſprechen, hat der Menſch überall und ſchnell die Mittel; nirgends aber, es hervorzurufen, wo die Natur es verſagt, wo die Bedingungen dazu in ihr nicht vorhanden ſind. Iſt aber das Bedürfniß des Kunſtwerkes nicht da, ſo iſt das Kunſtwerk ebenſo unmöglich; nur die Zukunft vermag es uns erſtehen zu laſſen, und zwar durch das Erſtehen ſeiner Bedingungen aus dem Leben.

Nur aus dem Leben, aus dem einzig auch nur das Bedürfniß nach ihr erwachſen kann, vermag die Kunſt Stoff und Form zu gewinnen: wo das Leben von der Mode geſtaltet wird, kann die Kunſt nicht aus ihm geſtalten. Der von der Nothwendigkeit des Natürlichen irrthümlich ſich losſtrennende Geiſt übt willkürlich, und im ſogenannten gemeinen Leben ſelbſt unwillkürlich, ſeinen entſtellenden Einfluß auf Stoff und Form des Lebens in einer Weiſe aus, daß der in ſeiner Losſtrennung endlich unſelige, nach wirklicher geſunder Nahrung aus der Natur, nach ſeiner Wiedervereinigung mit ihr verlangende Geiſt den Stoff und die Form für ſeine Befriedigung im wirk-

lichen gegenwärtigen Leben nicht mehr zu finden weiß. Drängt es ihn, im Streben nach Erlöſung, zur rückhaltsloſen Anerkennung der Natur, kann er ſich mit dieſer nur in ihrer getreueſten Darſtellung, in der ſinnlich gegenwärtigen That des Kunſtwerkes verſöhnen, ſo erſieht er, daß dieſe Verſöhnung nicht durch Anerkennung und Darſtellung der ſinnlichen Gegenwart, nämlich dieſes durch die Mode eben entſtellten Lebens, zu gewinnen iſt. Unwillkürlich muß er deshalb in ſeinem künſtleriſchen Erlöſungsdrange willkürlich verfahren; er muß die Natur, die im geſunden Leben ſich ihm ganz von ſelbſt darbieten würde, da aufſuchen, wo er ſie in minderer, endlich in mindeſter Entſtellung zu gewahren vermag. Ueberall und zu jeder Zeit hat jedoch der Menſch der Natur das Gewand — wenn nicht der Mode — doch der Sitte umgeworfen; die natürlichſte, einfachſte, edelſte und ſchönſte Sitte iſt allerdings die mindeſte Entſtellung der Natur, ſie iſt vielmehr das ihr entſprechendſte menſchliche Kleid: die Nachahmung, Darſtellung dieſer Sitte, — ohne welche der moderne Künſtler von nirgends her wiederum die Natur darzuſtellen vermag, — iſt dem heutigen Leben gegenüber aber dennoch ebenfalls ein willkürliches, von der Abſicht unerlösbar beherrſchtes Verfahren, und was ſo im redlichſten Streben nach Natur geſchaffen und geſtaltet wurde, erſcheint, ſobald es vor das öffentliche Leben der Gegenwart

tritt, entweder unverſtändlich, oder gar wieder als eine erfundene neue Mode.

In Wahrheit haben wir auf dieſe Weiſe dem Streben nach Natur innerhalb des modernen Lebens und im Gegenſatze zu ihm nur die Manier und den häufigen, unruhigen Wechſel derſelben zu verdanken. An der Manier hat ſich aber unwillkürlich wieder das Weſen der Mode offenbart; ohne nothwendigen Zuſammenhang mit dem Leben, tritt ſie, ebenſo willkürlich maßgebend in die Kunſt, wie die Mode in das Leben, verſchmilzt ſich mit der Mode, und beherrſcht, mit einer der ihrigen gleichen Macht, jedwede Kunſtrichtung. Neben ihrem Ernſte zeigt ſie ſich — mit faſt nicht minderer Nothwendigkeit — auch in vollſter Lächerlichkeit; und neben Antike, Rennaiſſance und Mittelalter bemächtigen Rococo, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chineſen und Japaneſen, ſich als „Manieren“ Zeitweiſe, und mehr oder weniger, aller unſrer Kunſtarten; ja, der religiös indifferenteſten vornehmen Theaterwelt wird der Fanatismus religiöſer Secten, der luxuriöſen Unnatur unſrer Modewelt, die Naivetät ſchwäbiſcher Dorfbauern, den feiſtgemäſteten Göttern unſrer Induſtrie, die Noth des hungernden Proletariers, mit keinen andren Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leichtwechſelnden Tagesmanier vorgeführt.

Hier ſieht denn der Geiſt, in ſeinem künſtleriſchen Streben nach Wiedervereinigung mit der Natur im Kunſtwerke, ſich zu der einzigen Hoffnung auf die Zukunft hingewieſen, oder zur traurigen Kraftübung der Reſignation gedrängt. Er begreift, daß er ſeine Erlöſung nur im ſinnlich gegenwärtigen Kunſtwerke, daher alſo nur in einer wahrhaft kunſtbedürftigen, d. h. kunſtbedingenden, aus eigener Naturwahrheit und Schönheit kunſtzeugenden, Gegenwart zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d. h. er glaubt an die Macht der Nothwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten iſt. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf die Gegenwart, d. h. auf das Erſcheinen des Kunſtwerkes auf der Oberfläche der Gegenwart, der Oeffentlichkeit, folglich auf die Oeffentlichkeit ſelbſt, ſoweit ſie der Mode gehört. Das große Geſammtkunſtwerk, das alle Gattungen der Kunſt zu umfaſſen hat, um jede einzelne dieſer Gattungen als Mittel gewiſſermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunſten der Erreichung des Geſammtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darſtellung der vollendeten menſchlichen Natur, — dieſes große Geſammtkunſtwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, ſondern als das nothwendig denkbare gemeinſame Werk des Menſchen der Zukunft. Der Trieb, der ſich als einen nur in der Gemeinſamkeit zu befriedigenden erkennt, ent-

ſagt der modernen Gemeinſamkeit, dieſem Zuſammenhange willkürlicher Eigenſucht, um in einſamer Gemeinſamkeit mit ſich und der Menſchheit der Zukunft ſich Befriedigung zu gewähren, ſo gut der Einſame es kann.

6.

Maßſtab für das Kunſtwerk der Zukunft.

Nicht kann der einſame, nach ſeiner Erlöſung in der Natur künſtleriſch ſtrebende Geiſt das Kunſtwerk der Zukunft ſchaffen; nur der gemeinſame, durch das Leben befriedigte, vermag dieß. Aber er kann es ſich vorſtellen, und daß dieſe Vorſtellung nicht nur ein Wähnen werde, dafür bewahrt ihn eben die Eigenſchaft ſeines Strebens, des Strebens nach der Natur. Der nach der Natur ſich zurückſehnende und deshalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geiſt, findet nicht nur in der Totalität der Natur, ſondern namentlich auch in der geſchichtlich vor ihm dargelegten menſchlichen Natur, die Bilder, durch deren Anſchauung er ſich mit dem Leben im Allgemeinen zu verſöhnen vermag. Für alles Zukünftige erkennt er in dieſer Natur ein in engeren Gränzen bereits dargeſtelltes Bild: dieſe Gränzen zum weiteſten Umfange ſich ausgedehnt zu denken, liegt in der Vorſtellungsfähigkeit ſeines naturdürſtigen Triebes.

Zwei Hauptmomente der Entwickelung der Menschheit liegen in der Geschichte deutlich vor: der geschlechtlich nationale und der unnationale universelle. Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwickelungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluß jenes ersteren deutlich erkennbar vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Mensch, — soweit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft, nach Gleichartigkeit des Klimas und der natürlichen Beschaffenheit einer gemeinschaftlichen Heimat, dem Einflusse der Natur unbewußt überließ, — unter diesem fast unmittelbar bildenden Einflusse sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mit freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker, soweit sie den normalen Menschen in sich begreifen, selbst der als rohest verschrieenen, lernen wir die Wahrheit der menschlichen Natur erst nach ihrem vollen Adel, ihrer wirklichen Schönheit, erkennen. Nicht eine wahre Tugend hat irgend welche Religion als göttliches Gebot in sich aufgenommen, die nicht in dieser natürlichen Sitte von selbst inbegriffen gewesen wäre; nicht einen wirklich menschlichen Rechtsbegriff hat der spätere civilisirte Staat — nur leider bis zur vollkommenen Entstellung! — entwickelt, der in ihr nicht bereits seinen sichern Ausdruck erhalten; nicht eine

wahrhaft gemeinnützige Erfindung hat die spätere Kultur — mit hochmüthigem Undanke! — sich zu eigen gemacht, die sie nicht aus dem Werke des natürlichen Verstandes der Pfleger jener Sitte abgeleitet hätte.

Daß die Kunst aber nicht ein künstliches Produkt, — daß das Bedürfniß der Kunst nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, sondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentstellten Menschen ureigenes ist, — wer beweist dies schlagender als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unser Geist überhaupt den Beweis für ihre Nothwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieses Kunsttriebes und der ihm entsprossenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem Volke überhaupt? Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demüthigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unsrer frivolen Kultur, als vor der Kunst der Hellenen? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der alliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unleugbares, siegreiches Zeugniß von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat Alles gethan, was sie konnte, — sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten

genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolz. und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das that ich für Euch, nun thut Ihr aus Liebe zu Euch, was Ihr könnt!“

So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen; das Gewand der Religion, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war, und nach dessen Abnahme sie als egoistische, einzelne Kunstgattung, nicht mehr dem Bedürfnisse der Allgemeinheit, sondern nur dem des Luxus — wenn auch eines schönen! — entsprechen konnte, — dieß Gewand der speciell hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerke der Zukunft schon jetzt uns machen zu können. Aber eben dieses Band, diese Religion der Zukunft, vermögen wir Unseligen nicht zu knüpfen, weil wir, so viele wir derer auch sein mögen, die den Drang nach dem Kunstwerke der Zukunft in sich fühlen, doch nur Einzelne, Einsame sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; — Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem Volke. —

Genügen wir uns also dadurch, daß wir für jetzt — ohne alle egoistische Eitelkeit, ohne Befriedigung, in irgend welcher eigensüchtigen Illusion suchen zu wollen, redlich und mit liebevoller Hingebung an die Hoffnung für das Kunstwerk der Zukunft, — zunächst das Wesen der Kunstarten prüfen, die heute in ihrer Zersplitterung das allgemeine Kunstwesen der Gegenwart ausmachen; stärken wir unsren Blick zu dieser Prüfung an der Kunst der Hellenen, und führen wir dann kühn und gläubig den Schluß auf das große, allgemeinsame Kunstwerk der Zukunft!

II.

Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst.

1.

Der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff.

Der Mensch ist ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.

Das Auge erfaßt die leibliche Geſtalt des Menſchen, vergleicht ſie der Umgebung und unterſcheidet ſie von ihr. Der leibliche Menſch und die unwillkürlichen Aeußerungen ſeiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in ſinnlichem Schmerz oder ſinnlicher Wohlempfindung, ſtellen ſich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar theilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menſchen mit, durch Miene und Gebärde; namentlich aber wiederum durch den Ausdruck des Auges ſelbſt, welches dem anſchauenden Auge unmittelbar begegnet, vermag er dieſem nicht nur die Gefühle des Herzens, ſondern ſelbſt die charakteriſtiſche Thätigkeit des Verſtandes mitzutheilen, und je beſtimmter ſchon der äußere Menſch den innern auszudrücken vermag; deſto höher giebt er ſich als ein künſtleriſcher kund.

Unmittelbar theilt ſich aber der innere Menſch dem Ohre mit, und zwar durch den Ton ſeiner Stimme. Der Ton iſt der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es ſeinen phyſiſchen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehöres dringt der Ton aus dem Herzensgefühle wiederum zum Herzensgefühle: Schmerz und Freude des Gefühlsmenſchen theilen ſich durch den mannigfaltigen Ausdruck des Tones der Stimme wiederum dem Gefühlsmenſchen unmittelbar mit, und wo die Ausdrucks- und Mittheilungs-

fähigkeit des äußern leiblichen Menſchen für die Eigenſchaft des auszudrückenden und mitzutheilenden, inneren Herzensgefühles an das Auge, ſeine Schranke findet, da tritt die entſcheidende Mittheilung durch den Ton der Stimme an das Gehör, und durch das Gehör an das Herzensgefühl ein.

Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mittheilung und genau unterſcheidbaren Beſtimmtheit der einzelnen Herzensgefühle an den mitfühlenden und theilnehmenden inneren Menſchen, ſeine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte, Ausdruck der Sprache ein. Die Sprache iſt das verdichtete Element der Stimme, das Wort die gefeſtigte Maſſe des Tones. In ihr theilt ſich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefeſtigende Gefühl, dem es ſich zum ſicheren unfehlbaren Verſtändniſſe bringen will. Sie iſt ſomit das Organ des ſich verſtehenden und nach Verſtändigung verlangenden beſonderen Gefühles, des Verſtandes. — Dem unbeſtimmteren, allgemeinen Gefühle genügte die unmittelbare Eigenſchaft des Tones; es verweilte daher bei ihm, als dem an und für ſich ſchon befriedigenden, ſinnlich wohlgefälligen Ausdrucke: in der Quantität ſeiner Ausdehnung vermochte es ſogar ſeine eigene Qualität in ihrer Allgemeinheit bezeichnend auszuſprechen. Das beſtimmte Bedürfniß, das ſich in der Sprache

verſtändlich zu machen ſucht, iſt entſchiedener, drängender; es verweilt nicht im Behagen an ſeinem ſinnlichen Ausdrucke, denn es hat das ihm gegenſtändliche Gefühl in ſeiner Unterſchiedenheit von einem allgemeinen Gefühle darzuſtellen, daher zu ſchildern, zu beſchreiben, was der Ton als Ausdruck des allgemeinen Gefühles unmittelbar gab. Der Sprechende hat deshalb von verwandten, aber ebenfalls unterſchiedenen Gegenſtänden Bilder zu entnehmen und ſie zuſammenzuſtellen. Zu dieſem vermittelten, complicirten Verfahren hat er ſich an und für ſich auszubreiten; unter dem Hauptdrange nach Verſtändigung beſchleunigt er aber dieſes Verfahren durch möglichſt kürzeſtes Verweilen beim Tone, durch völliges Außerachtlaſſen ſeiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit. Durch dieſe nothwendige Entſagung, durch dieſes Aufgeben des Wohlgefallens am ſinnlichen Elemente des eigenen Ausdruckes — mindeſtens des Grades von Wohlgefallen, wie der Leibesmenſch und Gefühlsmenſch ihn an ihrer Ausdrucksweiſe zu finden vermögen, — wird der Verſtandesmenſch aber auch fähig vermöge ſeines Organes, der Sprache, den ſichren Ausdruck zu geben, an welchem jene ſtufenweiſe ihre Schranken fanden. Sein Vermögen iſt unbegränzt: er ſammelt und ſcheidet das Allgemeine, trennt und verbindet nach Bedürfniß und Gutdünken die Bilder, die alle Sinne ihm von der Außenwelt zuführen;

verknüpft und löst das Besondere und Allgemeine je nach Ermessen, um seinem Verlangen nach sicherem, verständlichem Ausdrucke seines Gefühles, seiner Anschauung, seines Willens zu genügen. Nur da findet er jedoch wiederum seine Schranke, wo er in der Erregtheit seines Gefühles, in der Lebendigkeit der Freude oder in der Heftigkeit des Schmerzes, — also da, wo das Besondere, Willkürliche vor der Allgemeinheit und Unwillkürlichkeit des ihn beherrschenden Gefühles an sich zurücktritt, wo er aus dem Egoismus seiner bedingten, persönlichen Empfindung sich in der Gemeinsamkeit der großen, allumfassenden Empfindung, somit der unbedingten Wahrheit des Gefühles und der Empfindung überhaupt wiederfindet, — wenn er also da, wo er der Nothwendigkeit, sei es des Schmerzes oder der Freude, seinen individuellen Eigenwillen unterzuordnen, demnach nicht zu gebieten, sondern zu gehorchen hat, — nach dem einzig entsprechenden unmittelbaren Ausdrucke seines unendlich gesteigerten Gefühles verlangt. Hier muß er wieder nach dem allgemeinen Ausdrucke greifen, und gerade in der Stufenreihe, in der er zu seinem besonderen Standpunkte gelangte, hat er zurückzuschreiten, bei dem Gefühlsmenschen den sinnlichen Ton des Gefühles, bei dem Leibesmenschen die sinnliche Gebärde des Leibes zu entlehnen; denn wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt,

da muß eben auch der ganze, vollkommene Menſch beiſammen ſein, und dies iſt der mit dem Leibes- und Herzensmenſchen in innigſter, durchdringendſter Liebe vereinigte Verſtandesmenſch, — keiner aber für ſich allein. —

Der Fortſchritt des äußeren Leibesmenſchen, durch den Gefühlsmenſchen zum Verſtandesmenſchen, iſt der einer immer vermehrten Vermittelung des Verſtandesmenſchen, wie ſein Ausdrucksorgan — die Sprache, der allervermitteltſte und abhängigſte, denn alle unter ihm liegenden Qualitäten müſſen normal entwickelt ſein, ehe die Bedingungen ſeiner normalen Qualität vorhanden ſind. Die bedingteſte Fähigkeit iſt zugleich aber die geſteigertſte, und die, auf die Erkenntniß ſeiner höheren, unüberbotenen Qualität begründete Freude an ſich, verführt den Verſtandesmenſchen zu dem hochmüthigen Wähnen, die Qualitäten, die ihm Grundlage ſind, als Dienerinnen ſeiner Willkür verwenden zu dürfen. Dieſen Hochmuth beſiegt aber die Allgewalt der ſinnlichen Empfindung und des Herzensgefühles, ſobald ſie als allen Menſchen gemeinſame, als Empfindungen und Gefühle der Gattung, dem Verſtandesmenſchen ſich kundgeben. Die einzelne Empfindung, das einzelne Gefühl, wie ſie in ihm als Individuum durch dieſe eine, beſondere und perſönliche Berührung mit dieſem einen, beſonderen und perſönlichen Gegenſtande, ſich zeigen, vermag er zu Gunſten einer von ihm begriffenen, reicheren Combination

mannigfacher Gegenstände zu unterdrücken und zu beherrschen; die reichste Combination aller ihm erkennbaren Gegenstände führt ihm aber endlich den Menschen als Gattung und in seinem Zusammenhange mit der ganzen Natur vor, und vor diesem großen allgewaltigen Gegenstande bricht sich sein Hochmuth. Er kann nur noch das Allgemeinsame, Wahre, Unbedingte wollen; sein eigenes Aufgehen nicht in der Liebe zu diesem oder jenem Gegenstande, sondern in der Liebe überhaupt: somit wird der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.

2.

Die drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Verein.

Jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen haben sich zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst unmittelbar und von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen, urentstandenen Kunstwerke der Lyrik, sowie in dessen späterer bewußtvoller, höchster Vollendung, dem Drama.

Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die drei urgebornen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens

der Kunſt; denn in dieſem Reigen, der die Bewegung der Kunſt ſelbſt iſt, ſind ſie durch ſchönſte Neigung und Liebe ſinnlich und geiſtig ſo wundervoll feſt und lebenbedingend in einander verſchlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöſt, leben- und bewegungslos nur ein künſtlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht — wie im Dreiverein — ſelige Geſetze gebend, ſondern zwangvolle Regeln für mechaniſche Bewegung empfangend.

Beim Anſchauen dieſes entzückenden Reigens der ächteſten, adeligſten Muſen, des künſtleriſchen Menſchen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der andern liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verſchlungen; dann bald dieſe bald jene einzelne, wie um den anderen ihre ſchöne Geſtalt in voller Selbſtſtändigkeit zu zeigen, ſich aus der Verſchlingung löſend, nur noch mit der äußerſten Handſpitze die Hände der anderen berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgeſtalt ihrer feſtumſchlungenen beiden Schweſtern entzückt, ihr ſich neigend; dann zwei, vom Reize der einen geriſſen, huldigungsvoll ſie grüßend, — um endlich Alle, feſt umſchlungen, Bruſt an Bruſt, Glied an Glied, in brünſtigem Liebeskuſſe zu einer einzigen, wonniglebendigen Geſtalt zu verwachſen. — Das iſt das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunſt, der Einen, immer ſie ſelber, und immer andere, überreich ſich ſcheidenden und überſelig ſich vereinigenden.

Dieß iſt die freie Kunſt. Der ſüß und ſtark bewegende Drang in jenem Reigen der Schweſtern, iſt der Drang nach Freiheit; der Liebeskuß der Umſchlungenen die Wonne der gewonnenen Freiheit.

Der Einſame iſt unfrei, weil beſchränkt und abhängig in der Unliebe; der Gemeinſame frei, weil unbeſchränkt und unabhängig durch die Liebe. —

In Allem, was da iſt, iſt das Mächtigſte der Lebenstrieb; er iſt die unwiderſtehliche Kraft des Zuſammenhanges der Bedingungen, die das, was da iſt, erſt hervorgerufen haben, — der Dinge oder Lebenskräfte alſo, die in dem, was durch ſie iſt, das ſind, was ſie in dieſem Vereinigungspunkte ſein können und ſein wollen. Der Menſch befriedigt ſein Lebensbedürfniß durch Nehmen von der Natur: dies iſt kein Raub ſondern ein Empfangen, in ſich Aufnehmen, Verzehren deſſen, was, als Lebensbedingung des Menſchen in ihn aufgenommen, verzehrt ſein will; denn dieſe Lebensbedingungen, ſelbſt Lebensbedürfniſſe, heben ſich ja nicht durch ſeine Geburt auf, — ſie währen und nähren ſich in ihm und durch ihn vielmehr ſo lange als er lebt, und die Auflöſung ihres Bundes iſt eben erſt — der Tod. Das Lebensbedürfniß des Lebensbedürfniſſes des Menſchen iſt aber das Liebesbedürfniß. Wie die Bedingungen des natürlichen Menſchenlebens in dem Liebesbunde untergeordneter Naturkräfte gegeben ſind, die

nach Verſtändniß, Erlöſung, Aufgehen in dem Höheren, eben dem Menſchen, verlangten — ſo findet der Menſch ſein Verſtändniß, ſeine Erlöſung und Befriedigung, gleichfalls nur in einem Höheren; dieſes Höhere iſt aber die menſchliche Gattung, die Gemeinſchaft der Menſchen, denn es giebt für den Menſchen nur ein Höheres als er ſelbſt: Die Menſchen. Die Befriedigung ſeines Liebesbedürfniſſes gewinnt aber der Menſch nur durch das Geben, und zwar durch das Sichſelbſtgeben an andere Menſchen, in höchſter Steigerung an die Menſchen überhaupt. Das Entſetzliche in dem abſoluten Egoiſten iſt, daß er auch in den (anderen) Menſchen nur Naturbedingungen ſeiner Exiſtenz erkennt, ſie — wenn auch auf ganz beſondere, barbariſch kultivirte Weiſe — verzehrt *) wie die Früchte und Thiere der Natur, alſo nicht geben, ſondern nur nehmen will.

Wie aber der Menſch, ſo wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die

*) Dieſer kultivirte Menſchenverzehrer unterſcheidet ſich vom wilden Menſchenfreſſer nur durch größere und raffinirtere Leckerhaftigkeit, indem er den feinſchmeckenden Lebensſaft ſeines Mitmenſchen allein verzehrt, wogegen der Wilde alle grobe Zuthat mit verſchlingt; der Erſtere vermag daher auf einen Sitz eine größere Anzahl Menſchen zugleich zu genießen, während der Zweite, beim beſten Appetite, mit einem einzigen kaum fertig wird.

Liebe. Freiheit iſt befriedigtes nothwendiges Bedürfniß, höchſte Freiheit befriedigtes höchſtes Bedürfniß: das höchſte menſchliche Bedürfniß aber iſt die Liebe.

Nichts Lebendiges kann aus der wahren unentſtellten Natur des Menſchen hervorgehen oder von ihr ſich ableiten, was nicht auch der charakteriſtiſchen Weſenheit dieſer Natur vollkommen entſpräche: das charakteriſtiſcheſte Merkmal dieſer Weſenheit iſt aber das Liebesbedürfniß.

Jede einzelne Fähigkeit des Menſchen iſt eine beſchränkte; ſeine vereinigten, unter ſich verſtändigten, gegenſeitig ſich helfenden, — alſo ſeine ſich liebenden Fähigkeiten ſind aber die ſich genügende, unbeſchränkte, allgemein menſchliche Fähigkeit. So hat denn auch jede künſtleriſche Fähigkeit des Menſchen ihre natürlichen Schranken, weil der Menſch nicht einen Sinn, ſondern Sinne überhaupt hat; jede Fähigkeit leitet ſich aber nur von einem gewiſſen Sinne her; an den Schranken dieſes Sinnes hat daher auch dieſe Fähigkeit ihre Schranken. Die Gränzen der einzelnen Sinne ſind aber auch ihre gegenſeitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo ſie in einander fließen, ſich verſtändigen: gerade ſo berühren, verſtändigen ſich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben ſich daher in der Verſtändigung auf; nur was ſich liebt, kann ſich aber verſtändigen und lieben heißt: den andern anerkennen, zugleich alſo ſich ſelbſt er-

kennen; Erkenntniß durch die Liebe ist Freiheit, — die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten — Allfähigkeit.

Nur die Kunst, die dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht, ist somit frei, nicht die Kunstart, die nur von einer einzelnen menschlichen Fähigkeit herrührt. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst sind vereinzelt jede beschränkt; in der Berührung ihrer Schranken fühlt jede sich unfrei, sobald sie an ihrem Gränzpunkte nicht der anderen entsprechenden Kunstart in unbedingter anerkennender Liebe die Hand reicht. Schon das Erfassen dieser Hand hebt sie über die Schranke hinweg; die vollständige Umschlingung, das vollständige Aufgehen in der Schwester, d. h. das vollständige Aufgehen ihrer selbst jenseits der gestellten Schranke, läßt aber die Schranke ebenfalls vollständig fallen; und sind alle Schranken in dieser Weise gefallen, so sind weder die Kunstarten, noch aber auch eben diese Schranken mehr vorhanden, sondern nur die Kunst, die gemeinsame, unbeschränkte Kunst selbst.

Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die, des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden. Der Trieb, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, für sich, ganz im Besonderen frei, selbstständig sein zu wollen, kann nur zum geraden Gegensatze dieses willkürlich Erstrebten führen: zur vollkommensten Unselbstständigkeit. — Selbstständig ist nichts in der Natur, als das, was die

Bedingungen ſeines Selbſtſtehens nicht nur in ſich, ſondern auch außer ſich hat: die inneren Bedingungen ſind eben erſt vermöge der äußeren vorhanden. Was ſich unterſcheiden ſoll, muß nothwendig das haben, wovon es ſich zu unterſcheiden hat. Wer ganz er ſelbſt ſein will, muß erſt erkennen, was er iſt; dies erkennt er aber erſt im Unterſchiede von dem, was er nicht iſt: wollte er das von ihm ſich Unterſcheidende von ſich abtrennen, ſo wäre er ſelbſt eben ja nichts Unterſchiedenes, ſomit ſich ſelbſt Erkennbares mehr. Um ganz das ſein zu wollen, was er für ſich iſt, muß der Einzelne ganz und gar das nicht zu ſein brauchen, was er nicht iſt; ganz was er nicht iſt, iſt ja aber das von ihm Unterſchiedene, und nur in der vollſten Gemeinſamkeit mit dem von ihm Unterſchiedenen, im vollſten Aufgehen in der von ihm unterſchiedenen Gemeinſamkeit kann er eben erſt vollkommen das ſein, was er iſt, ſein ſoll, und vernünftigerweiſe nur ſein will. Nur im Kommunismus findet ſich der Egoismus vollſtändig befriedigt.

Der Egoismus, der ſo unermeßlichen Jammer in die Welt und ſo beklagenswerthe Verſtümmelung und Unwahrheit in die Kunſt gebracht hat, iſt allerdings anderer Art, als der natürliche, vernünftige, der in der Allgemeinſamkeit ſich vollſtändig befriedigt. Er wehrt voll frommer Entrüſtung die Bezeichnung des Egoismus von ſich ab, nennt ſich Bruder- und Chriſten- — Kunſt- und Künſtler-

liebe; ſtiftet Gott und der Kunſt Tempel; errichtet Spitäler um das kranke Alter jung und geſund, — Schulen, um die geſunde Jugend alt und krank zu machen; gründet Fakultäten, Rechtsbehörden, Verfaſſungen und Staaten und was Alles noch, — nur, um zu beweiſen, daß er nicht Egoismus ſei: und dieß iſt gerade der allerunerlösbarſte und deshalb einzig verderbliche für ſich und die Allgemeinheit. Dieß iſt die Vereinzelung der Einzelnen, in der alles vereinzelte Nichtige Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts ſein ſoll; in der ſich jeder brüſtet, ganz für ſich etwas Beſonderes, Originelles zu ſein, während das Ganze in Wahrheit dann nichts Beſonderes und ewig nur Nachgemachtes iſt. Dieß iſt die Selbſtſtändigkeit des Individuums, bei welcher jeder Einzelne, um durchaus „mit Gottes Hülfe frei" zu ſein, auf Koſten des Andern lebt, das zu ſein vorgiebt, was Andere ſind, kurz, die umgekehrte Lehre Jeſus': „Nehmen iſt ſeliger, denn Geben" — befolgt.

Dieß iſt der wahre Egoismus, in welchem jede einzelne Kunſtart ſich als allgemeine Kunſt gebärden möchte, während ſie in Wahrheit dadurch ihre wirkliche Eigenthümlichkeit nur noch verliert. Prüfen wir näher, was unter ſolchen Bedingungen aus jenen drei holdſeligen helleniſchen Schweſtern geworden iſt! —

3.

Tanzkunst.

Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Theil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß nothwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch, zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich.

Frei wird das Kunstwerk erst, indem es sich unmittelbar den entsprechenden Sinnen kundgiebt, wenn in seiner Mittheilung an diese Sinne, der Künstler des sichren Verständnisses des von ihm Mitgetheilten sich bewußt wird. Der höchste, mittheilungswertheste Gegenstand der Kunst ist der Mensch; zu vollkommen bewußter eigener Befriedigung theilt sich der Mensch endlich nur durch seine leibliche Gestalt dem ihr entsprechenden Sinne, dem Auge, mit. Ohne Mittheilung an das Auge bleibt alle Kunst unbefrie-

digend, daher ſelbſt unbefriedigt, unfrei: ſie bleibt, bei höchſter Vollendung ihres Ausdruckes für das Ohr oder gar nur für das combinirende, mittelbar erſetzende Denkvermögen, bis zu ihrer verſtändigungsvollen Mittheilung auch an das Auge, nur eine wollende, noch nicht aber vollkommen könnende; können muß aber die Kunſt, und vom Können hat ſehr entſprechend in unſrer Sprache die Kunſt auch ihren Namen. —

Sinnliches Schmerz- oder Wohlempfinden giebt der Leibesmenſch unmittelbar an und mit den Gliedern ſeines Leibes kund, welche Schmerz oder Luſt empfinden; Schmerz- oder Wohlempfinden des ganzen Leibes drückt er durch beziehungsvolle, zu einem Zuſammenhange ſich ergänzende Bewegung aller oder der ausdrucksfähigſten Glieder aus; aus der Beziehung zu einander ſelbſt, dann aus dem Wechſel der ſich ergänzenden, deutenden Bewegungen, endlich aus der mannigfachen Veränderung dieſer Bewegungen — wie ſie von dem Wechſel der von weicher Ruhe bis zu leidenſchaftlichem Ungeſtüm bald allmälig, bald heftig ſchnell fortſchreitenden Empfindungen bedingt werden, — entſtehen die Geſetze unendlich wechſelnder Bewegung ſelbſt, nach denen der künſtleriſch ſich darſtellende Menſch ſich kund giebt. Der von roheſter Leidenſchaftlichkeit beherrſchte Wilde kennt in ſeinem Tanze faſt keinen anderen Wechſel, als den gleichförmigſten Ungeſtümes und gleichförmigſter,

apathiſcher Ruhe. Im Reichthume und in der Mannigfaltigkeit der Uebergänge ſpricht ſich der edlere gebildete Menſch aus; je reicher und mannigfaltiger dieſe Uebergänge, deſto ruhiger und geſicherter die Anordnung ihres beziehungsvollen Wechſels: das Geſetz dieſer Ordnung iſt aber der Rhythmus.

Der Rhythmus iſt keineswegs eine willkürliche Annahme, nach welcher der künſtleriſche Menſch ſeine Leibesglieder etwa bewegen will, ſondern er iſt die dem künſtleriſchen Menſchen bewußt gewordene Seele der nothwendigen Bewegungen ſelbſt, durch welche dieſer ſeine Empfindungen unwillkürlich mitzutheilen ſtrebt. Iſt die Bewegung, die Gebärde, ſelbſt der gefühlvolle Ton der Empfindung, ſo iſt der Rhythmus ihre verſtändigungsfähige Sprache. Je ſchneller der Wechſel der Empfindung, deſto leidenſchaftlich befangener, deſto unklarer iſt ſich der Menſch ſelbſt, und deſto unfähiger iſt er daher auch ſeine Empfindung verſtändlich mitzutheilen; je ruhiger der Wechſel, deſto anſchaulicher wird dagegen die Empfindung. Ruhe iſt Verweilen; Verweilen der Bewegung iſt aber Wiederholen der Bewegung: was ſich wiederholt, läßt ſich zählen, und das Geſetz dieſer Zählung iſt der Rhythmus.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erſt zur Kunſt. Er iſt das Maß der Bewegungen, durch welche die Em-

pfindung ſich veranſchaulicht, — das Maß, durch welches ſie erſt zur verſtändnißfähigen Anſchauung gelangt. Als ſelbſtgegebenes Geſetz der Bewegung iſt aber ſein Stoff, durch den er äußerlich erkennbar und maßgebend wird, nothwendig aus einem anderen, als dem der Leibesbewegung, entnommen; nur durch ein von mir Unterſchiedenes kann ich mich ſelbſt erkennen; das von der Leibesbewegung Unterſchiedene iſt aber das, was ſich einem von dem Sinne dem die Leibesbewegung ſich kundgiebt, unterſchiedenen Sinne mittheilt, und dieſer iſt das Ohr. Der Rhythmus, wie er aus der Nothwendigkeit der nach Verſtändigung ſtrebenden Leibesbewegung hervorgegangen, theilt ſich als äußerlich dargeſtellte, maßgebende Nothwendigkeit, als Geſetz, dem Tanzenden zunächſt durch den nur dem Ohre wahrnehmbaren Schall mit, — gerade wie in der Muſik das abſtrahirte Maß des Rhythmus, der Takt, durch eine wiederum dem Auge erkenntliche Bewegung mitgetheilt wird; die, in der Nothwendigkeit der Bewegung ſelbſt bedingte, gleichmäßige Wiederholung ſtellt ſich dem Tanzenden als auffordernde, bedingende Leitung ſeiner Bewegungen in der gleichmäßigen Wiederholung des Schalles dar, wie er am einfachſten zunächſt durch Zuſammenſchlagen der Hände, dann hölzerner, metallener oder ſonſtiger ſchallgebender Gegenſtände erzeugt wird.

Dem Tänzer, der ſich die Anordnung ſeiner Bewe-

gungen durch ein äußerlich wahrnehmbares Geſetz darſtellt, genügt jedoch die bloße Beſtimmung des Zeitabſchnittes, in der ſich die Bewegung wiederholt, nicht vollſtändig; wie die Bewegung nach dem ſchnellen Wechſel von Zeitabſchnitt zu Zeitabſchnitt ſelbſt dauernd anhält und zu einer verweilenden Darſtellung wird, ſo will er auch den nur plötzlich und mit ſofortigem Verſchwinden ſich kundgebenden Schall zu dauerndem Verweilen, zur Ausdehnung in der Zeit genöthigt wiſſen; er will endlich die Empfindung, welche ſeine Bewegungen beſeelt, im Verweilen des Schalles ebenfalls ausgedrückt haben, denn nur ſo wird das ſelbſtgegebene Maß des Rhythmus ein dem Tanze vollkommen entſprechendes, indem es nicht nur eine Bedingung ſeines Weſens, ſondern nach Möglichkeit alle ſeine Bedingungen umfaßt: das Maß ſoll alſo das in einer anderen, verwandten Kunſtart vergegenſtändlichte Weſen des Tanzes ſelbſt ſein.

Dieſe andere Kunſtart, in welcher die Tanzkunſt nothwendig ſich zu erkennen, wiederzufinden, aufzugehen ſich ſehnt, iſt die Tonkunſt, die das markige Gerüſt ihres Knochenbaues im Rhythmus eben aus der Tanzkunſt empfängt.

Der Rhythmus iſt das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunſt und Tonkunſt; ohne ihn keine Tanzkunſt und keine Tonkunſt. Iſt der Rhythmus als be-

wegungbindendes, einheitgebendes Geſetz, der Geiſt der Tanzkunſt — nämlich die Abſtraktion der leiblichen Bewegung, die Bewegung der Bewegung — ſo iſt er, als ſich bewegende, fortſchreitende Kraft dagegen das Gebein der Tonkunſt. Je mehr dieſes Gebein ſich mit dem Fleiſche des Tones umhüllt, deſto unkenntlicher verliert ſich das Geſetz der Tanzkunſt in das beſondere Weſen der Tonkunſt, — um ſo mehr erhebt die Tanzkunſt ſich aber auch zur Fähigkeit des Ausdruckes tieferer Herzensfülle, mit welchem ſie einzig dem Weſen des Tones zu entſprechen vermag; das lebendigſte Fleiſch des Tones iſt jedoch die menſchliche Stimme, das Wort aber gleichſam wieder der knochige, muskulöſe Rhythmus der menſchlichen Stimme. In der Entſchiedenheit und Beſtimmtheit des Wortes findet die bewegungtreibende Empfindung, wie ſie aus der Tanzkunſt ſich in die Tonkunſt ergoß, aber endlich den unfehlbaren, ſichern Ausdruck, durch welchen ſie ſich als Gegenſtand zu erfaſſen und klar auszuſprechen vermag. Somit gewinnt ſie durch den zur Sprache gewordenen Ton, in der zur Dichtkunſt gewordenen Tonkunſt ihre höchſte Befriedigung zugleich mit ihrer befriedigendſten Erhöhung, indem ſie von der Tanzkunſt zur Mimik, von der breiteſten Darſtellung allgemein leiblicher Empfindungen, zum dichteſten, feinſten Ausdrucke beſtimmter, geiſtiger Momente des Gefühles und der Willenskraft ſich aufſchwingt. —

Durch dieſes aufrichtigſte, gegenſeitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus ſich ſelbſt und durch einander, der einzelnen Künſte — wie es in Bezug auf Ton- und Dichtkunſt hier vorläufig nur angedeutet wurde, — wird das einige Kunſtwerk der Lyrik geboren: in ihm iſt jede was ſie ihrer Natur nach ſein kann; was ſie nicht mehr zu ſein vermag entlehnt ſie nicht egoiſtiſch von der andren, ſondern die andre iſt es ſelbſt für ſie. Im Drama der vollendetſten Geſtaltung der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künſte aber ihre höchſte Fähigkeit, und namentlich auch die Tanzkunſt. Im Drama iſt ſich der Menſch nach ſeiner vollſten Würde künſtleriſcher Stoff und Gegenſtand zugleich: hat die Tanzkunſt in ihm die ausdrucksvolle Einzel- oder Geſammtbewegung der von den Einzelnen oder von den Geſammten kundzugebenden Empfindungen, unmittelbar darzuſtellen, und iſt das aus ihr erzeugte Geſetz des Rhythmus das verſtändigungleitende Maß alles in ihm Dargeſtellten überhaupt, — ſo veredelt ſie ſich im Drama zugleich zu ihrem geiſtigſten Ausdrucksvermögen, dem der Mimik. Als mimiſche Kunſt wird ſie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdrucke des inneren Menſchen, und nicht mehr der rohſinnliche Rhythmus des Schalles, ſondern der geiſtig ſinnliche der Sprache ſtellt ſich ihr als, ſeinem urſprünglichſten Weſen nach, dennoch ſelbſtgegebenes Geſetz dar. Was die Sprache zu verſtändlichen ſtrebt, alle die Empfin-

dungen und Gefühle, Anſchauungen und Gedanken, wie ſie von weichſter Milde bis zur unbeugbarſten Energie ſich ſteigern und endlich als unmittelbarer Wille ſich kundgeben, — all dieß wird unbedingt verſtändliche, glaubhafte Wahrheit nur durch die Mimik, ja die Sprache ſelbſt wird als ſinnlicher Ausdruck nicht anders wahr und überzeugend, als durch unmittelbares Zuſammenwirken mit der Mimik. Von dieſer feinen Höhe breitet im Drama die Tanzkunſt ſich wieder abwärts bis zu ihrer urſprünglichſten Eigenthümlichkeit aus, bis dahin, wo die Sprache nur noch ſchildert und deutet, wo die Tonkunſt nur als beſeelter Rhythmus der Schweſter noch huldigt, wo dagegen durch die Schönheit des Leibes und ſeiner Bewegung einzig der nöthig gewordene unmittelbare Ausdruck einer allbeherrſchenden, allerfreuenden Empfindung gegeben zu werden vermag.

So erreicht im Drama die Tanzkunſt ihre höchſte Höhe und ihre vollſte Fülle, entzückend wo ſie anordnet, ergreifend wo ſie ſich unterordnet; immer und überall ſie ſelbſt, weil immer unwillkürlich und deshalb nothwendig unentbehrlich: nur da, wo eine Kunſtart nothwendig, unentbehrlich iſt, iſt ſie zugleich ganz das, was ſie iſt, ſein kann und ſein ſoll. — —

Wie beim Thurmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen ſich verwirrten und ihre Verſtändigung unmög-

lich wurde, ſich ſchieden, um jedes ſeinen beſondern Weg zu gehen: ſo ſchieden die Kunſtarten, als alles Nationalgemeinſame in tauſend egoiſtiſche Beſonderheiten ſich zerſplitterte, ſich aus dem ſtolzen, bis in den Himmel ragenden Bau des Drama, in welchem ſie ihr gemeinſam beſeelendes Verſtändniß verloren hatten.

Beachten wir für jetzt, welch Schickſal die Tanzkunſt erlebte, als ſie den Reigen der Schweſtern verließ, um auf gut Glück allein ſich in die Welt zu verlieren. —

Gab die Tanzkunſt es auf, der griesgrämig-tendentiös euripideiſch ſchulmeiſternden Dichtkunſt länger zur Verſtändigung die Hand zu reichen, die dieſe übellauniſch hochmüthig von ſich wieß, um ſie nur, zu einer Zweckleiſtung demüthig dargeboten, wieder zu erfaſſen; — ſchied ſie ſich von der philoſophiſchen Schweſter, die in trübſinniger Frivolität ihre jugendlichen Reize nur noch zu beneiden, nicht mehr zu lieben vermochte, — ſo konnte ſie die Hülfe der ihr nächſten, der Tonkunſt, doch nie vollſtändig entbehren. Durch ein unauflösbares Band war ſie an ſie gebunden, die Tonkunſt hatte den Schlüſſel zu ihrer Seele in ihren Händen. Wie nach dem Tode des Vaters, in deſſen Liebe ſie Alle ſich vereinigten und all ihr Lebensgut als ein gemeinſames wußten, die Erben eigenſüchtig abwägen, was ihnen zum beſondern Eigen gehöre, — ſo erwog aber auch die Tanzkunſt, daß jener Schlüſſel von ihr geſchmie-

det ſei, und forderte ihn als Bedingung ihres abgeſonderten Lebens, für ſich allein zurück. Gern entſagte ſie dem gefühlvollen Tone der Stimme ihrer Schweſter; durch dieſe Stimme, deren Mark das Wort der Dichtkunſt war, hätte ſie ſich ja unerlösbar an dieſe hochmüthige Leiterin gefeſſelt fühlen müſſen! Aber jenes Werkzeug aus Holz oder Metall, das muſikaliſche Inſtrument, das ihre Schweſter — im liebevollen Drange, auch den todten Stoffen der Natur ihren ſeelenvollen Athem einzuhauchen — zur Unterſtützung und Steigerung ihrer Stimme ſich gebildet hatte, — dieß Werkzeug, das ja genügend die Fähigkeit beſaß, ihr das nothwendige leitende Maß des Taktes und des Rhythmus' — ſogar mit Nachahmung des Stimmentonreizes der Schweſter — darzuſtellen — das muſikaliſche Inſtrument nahm ſie mit ſich, ließ unbekümmert die Schweſter Tonkunſt im Glauben an das Wort durch den uferloſen Strom chriſtlicher Harmonie dahin ſchwimmen, und warf mit leichtfertigem Selbſtvertrauen ſich in die luxusbedürftigen Räume der Welt.

Wir kennen dieſe hochaufgeſchürzte Geſtalt: wer iſt ihr nicht begegnet? Ueberall wo plumpes modernes Behagen zum Verlangen nach Unterhaltung ſich anläßt, ſtellt ſie ſich mit höchſter Gefälligkeit ein und leiſtet für's Geld was man nur will. Ihre höchſte Fähigkeit, mit der

ſie nichts mehr anzufangen wußte, die Fähigkeit, durch ihre Gebährden, ihre Mienen, den Gedanken der Dichtkunſt in ſeinem Verlangen nach wirklicher Menſchwerdung zu erlöſen, hat ſie in ſtupider Gedankenloſigkeit — ſie weiß nicht an wen? — verloren oder verſchenkt. Sie hat mit allen Zügen ihres Geſichts, wie mit allen Gebärden ihrer Glieder nur noch unbegränzte Gefälligkeit auszudrücken. Ihre einzige Sorge iſt, ſo erſcheinen zu können als ob ſie irgend etwas abzuſchlagen vermöchte, und dieſer Sorge entledigt ſie ſich in dem einzigen mimiſchen Ausdrucke, deſſen ſie noch fähig iſt, in dem unerſchütterlichſten Lächeln unbedingteſter Bereitſamkeit zu Allem und Jedem. Bei dieſem unveränderlich feſtſtehenden Ausdrucke ihrer Geſichtszüge entſpricht ſie dem Verlangen nach Abwechſelung und Bewegung nur noch durch die Beine; alle Kunſtfähigkeit iſt ihr vom Scheitel herab durch den Leib in die Füße gefahren. Kopf, Nacken, Leib und Schenkel ſind nur noch zum unvermittelten Einladen durch ſich ſelbſt da, wogegen die Füße allein übernommen haben darzuſtellen, was ſie zu leiſten vermöge, wobei Hände und Arme, des nöthigen Gleichgewichts wegen, ſie ſchweſterlich unterſtützen. Was im öffentlichen Privatleben, — wenn unſre moderne Staatsbürgerſchaft, dem Herkommen und einer geſellſchaftlich zeitvertreibenden Gewohnheit gemäß, ſich auf ſogenannten Bällen zum Tanze anläßt, — man ſich

mit civiliſirt hölzerner Ausdrucksloſigkeit ſchüchtern anzudeuten erlaubt, das iſt jener grundgütigen Tänzerin geſtattet auf öffentlicher Bühne mit unumwundenſter Aufrichtigkeit auszuſprechen; denn — ihr Gebahren iſt ja nur Kunſt, nicht Wahrheit, und wie ſie einmal außer dem Geſetze erklärt iſt, ſteht ſie nun über dem Geſetze: wir können uns durch ſie reizen laſſen, ohne ja deshalb im geſitteten Leben ihren Reizungen zu folgen, — wie ja im Gegenſatze hierzu, auch die Religion Reizungen zur Güte und Tugend darbietet, denen im gewöhnlichen Leben uns hinzugeben wir dennoch durchaus nicht genöthigt ſind. Die Kunſt iſt frei, — und die Tanzkunſt zieht aus dieſer Freiheit ihren Vortheil; und daran thut ſie recht, wozu wäre ſonſt die Freiheit da? —

Wie mochte dieſe edle Kunſt ſo tief fallen, daß ſie in unſrem öffentlichen Kunſtleben nur noch als Spitze aller in ſich vereinigten Buhlerkünſte ſich Geltung zu verſchaffen, ihr Leben zu friſten vermag? Daß ſie in den unehrenhafteſten Feſſeln niedrigſter Abhängigkeit unrettbar ſich gefangen geben muß? — Weil alles aus ſeinem Zuſammenhange geriſſene, Einzelne, Egoiſtiſche, in Wahrheit unfrei, d. h. abhängig von einem ihm Fremdartigen werden muß. Der bloße leibliche Sinnenmenſch, der bloße Gefühls- der bloße Verſtandesmenſch, ſind zu jeder Selbſtſtändigkeit als wirklicher Menſch unfähig; die Aus-

ſchließlichkeit ihres Weſens läßt dieſes zum ausſchreitenden Unmaß führen, denn das gedeihliche Maß giebt ſich — und zwar von ſelbſt — nur in der Gemeinſamkeit des Gleichartigen und doch Unterſchiedenen; das Unmaß aber iſt die abſolute Unfreiheit eines Weſens, und dieſe Unfreiheit ſtellt ſich nothwendig als äußere Abhängigkeit dar. —

Die Tanzkunſt gab in ihrer Trennung von der wahren Muſik und namentlich auch von der Dichtkunſt, nicht nur ihre höchſte Fähigkeit auf, ſondern ſie verlor auch von ihrer Eigenthümlichkeit. Eigenthümlich iſt nur das, was aus ſich ſelbſt zu erzeugen vermag: die Tanzkunſt war eine vollkommen eigenthümliche, ſo lange ſie aus ihrem innerſten Weſen und Bedürfniſſe die Geſetze zu erzeugen vermochte, nach denen ſie zur verſtändigungsfähigen Erſcheinung kam. Heut zu Tage iſt nur noch der Volks- der Nationaltanz eigenthümlich, denn auf unnachahmliche Weiſe giebt er aus ſich, wie er in die Erſcheinung tritt, ſein beſondres Weſen in Gebährde, Rhythmus und Takt kund, deren Geſetze er unwillkürlich ſelbſt ſchuf, und die als Geſetze erſt erkennbar, mittheilbar werden, wenn ſie aus dem Volkskunſtwerke, als ſein abſtrahirtes Weſen, wirklich zum Daſein gebracht ſind. Weitere Entwickelung des Volkstanzes zur reicheren, allfähigen Kunſt iſt nur in Verbindung mit der, durch ihn nicht allein beherrſchten, ſondern wiederum frei gebahrenden

Tonkunſt und der Dichtkunſt möglich, weil in der verwandten Fähigkeit und unter den Anregungen dieſer Künſte, ſie ihre eigenthümliche Fähigkeit allein im vollſten Maße entfalten und erweitern kann. Das Kunſtwerk der griechiſchen Lyrik zeigt uns, wie die, der Tanzkunſt eigenthümlichen Geſetze des Rhythmus, in der Tonkunſt und namentlich in der Dichtkunſt, durch die Eigenthümlichkeit gerade dieſer Künſte, wieder unendlich mannigfaltig und charakteriſtiſch weiter entwickelt und bereichert, der Tanzkunſt unerſchöpflich neue Anregung zum Auffinden neuer, ihr wiederum eigenthümlicher Bewegungen gaben, und wie ſo in lebensfreudiger, überreicher Wechſelwirkung die Eigenthümlichkeit einer jeden Kunſtart zu ihrer vollendetſten Fülle ſich erheben konnte. Dem modernen Volkstanze durften die Früchte ſolcher Wechſelwirkung nicht zu gut kommen: wie alle Volkskunſt der modernen Nationen durch die Einwirkung des Chriſtenthumes und der chriſtlich-ſtaatlichen Civiliſation in ihrem Keime zurückgedrängt wurde, hat auch er, als einſame Pflanzenart, nie zu reicher mannigfaltiger Entwickelung gedeihen können. Dennoch ſind die einzigen eigenthümlichen Erſcheinungen im Gebiete des Tanzes, die unſerer heutigen Welt bekannt werden, nur die Produkte des Volkes, wie ſie dem Charakter bald dieſer oder jener Nationalität entkeimten oder ſelbſt noch entkeimen. Alle unſre civiliſirte eigentliche Tanzkunſt iſt

nur eine Compilation dieſer Volkstänze: die Volksweiſe jeder Nationalität wird von ihr aufgenommen, verwendet, entſtellt — aber nicht weiter entwickelt, weil ſie — als Kunſt — immer nur von fremder Nahrung ſich erhält. Ihr Verfahren iſt daher immer nur ein abſichtsvolles, künſtliches Nachahmen, Zuſammenſetzen, ein Ineinanderſchieben, keineswegs aber Zeugen und Neugeſtalten; ihr Weſen iſt das der Mode, die aus bloßem Verlangen nach Abwechſelung heute dieſer, morgen jener Weiſe den Vorzug giebt. Sie muß ſich daher willkürliche Syſteme machen, ihre Abſicht in Regeln bringen, in unnöthigen Vorausſetzungen und Annahmen ſich kund geben, um von ihren Jüngern begriffen und ausgeführt werden zu können. Dieſe Syſteme und Regeln vereinſamen ſie aber als Kunſt vollends ganz, und verwehren ihr jede geſunde Verbindung zur gemeinſchaftlichen Wirkſamkeit mit einer anderen Kunſtart. Die nur durch Geſetze und willkürliche Normen am künſtlichen Leben erhaltene Unnatur iſt durchaus egoiſtiſch, und wie ſie aus ſich ſelbſt zeugungsunfähig iſt, wird ihr auch jede Begattung unmöglich.

Dieſe Kunſt hat daher kein Liebesbedürfniß; ſie kann nur nehmen, nicht aber geben; ſie zieht allen fremden Lebensſtoff in ſich hinein, zerſetzt und verzehrt ihn, löſt ihn in ihr eigenes unfruchtbares Weſen auf, vermag aber

nicht mit einem außer ihr begründeten Lebenselemente ſich zu vermiſchen, weil ſie ſelbſt ſich nicht zu geben vermag.

So läßt ſich unſre moderne Tanzkunſt in der Pantomime auch zu der Abſicht des Drama's an; ſie will, wie jede vereinſamte egoiſtiſche Kunſtart, für ſich Alles ſein, Alles können und Alles allein vermögen; ſie will Menſchen, menſchliche Vorfälle, Zuſtände, Conflicte, Charactere und Beweggründe darſtellen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Menſch erſt fertig iſt, der Sprache, Gebrauch zu machen; ſie will dichten, ohne der Dichtkunſt ſich zuzugeſellen. Was gebiert ſie nun in dieſer ſpröden Unvermiſchtheit und „Unabhängigkeit?" Das allerabhängigſte, krüppelhaft verſtümmeltſte Geſchöpf: Menſchen, die nicht reden können, und nicht etwa, weil ihnen durch ein Unglück die Gabe der Sprache verſagt wäre, ſondern die aus Eigenſinn nicht ſprechen wollen; Darſteller, die uns jeden Augenblick aus einer unſeligen Verzauberung erlöſt dünken, ſobald ſie es einmal über ſich gewännen dem peinlichen Stammeln der Gebärde durch ein geſund geſprochenes Wort ein Ende zu machen, denen aber die Regeln und Vorſchriften der pantomimiſchen Tanzkunſt verbieten, durch einen natürlichen Sprachlaut ihr unbeflecktes Tanzſelbſtſtändigkeitsgefühl zu entweihen.

So jammervoll abhängig ist aber dieses stumme absolute Schauspiel, daß es im glücklichen Falle nur mit dramatischen Stoffen sich abzugeben getraut, die zu der menschlichen Vernunft in gar keine Beziehung zu treten brauchen, — aber selbst in den günstigsten Fällen dieser Art sich zu dem schmähligen Auskunftsmittel genöthigt sieht, seine eigentliche Absicht dem Zuschauer durch ein erklärendes Programm mitzutheilen!

Und hierbei giebt sich unleugbar noch das edelste Bestreben der Tanzkunst kund; sie will doch wenigstens Etwas sein, sie schwingt sich doch zu der Sehnsucht nach dem höchsten Kunstwerke, dem Drama auf; sie sucht sich dem widerlich lüsternen Blicke der Frivolität zu entziehen, indem sie nach einem künstlerischen Schleier greift, der ihre schmachvolle Blöße decken soll. Aber in welche unwürdigste Abhängigkeit muß sie gerade bei der Kundgebung dieses Strebens sich werfen! Mit welch jämmerlicher Entstellung muß sie das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbstständigkeit büßen. Sie, ohne deren höchste, eigenthümlichste Mitwirkung das höchste, edelste Kunstwerk nicht zur Erscheinung gelangen kann, muß — aus dem Vereine ihrer Schwestern geschieden — von Prostitution zur Lächerlichkeit, von Lächerlichkeit zur Prostitution sich flüchten! —

O herrliche Tanzkunst! o schmähliche Tanzkunst! —

4.

Tonkunſt.

Das Meer trennt und verbindet die Länder: ſo trennt und verbindet die Tonkunſt die zwei äußerſten Gegenſätze menſchlicher Kunſt, die Tanz- und Dichtkunſt.

Sie iſt das Herz des Menſchen; das Blut, das von ihm aus ſeinen Umlauf nimmt, giebt dem nach außen gewandten Fleiſche ſeine warme, lebenvolle Farbe, — die nach innen ſtrebenden Nerven des Gehirnes nährt es aber mit wellender Schwungkraft. Ohne die Thätigkeit des Herzens bliebe die Thätigkeit des Gehirnes nur ein mechaniſches Kunſtſtück; die Thätigkeit der äußeren Leibesglieder ein ebenſo mechaniſches, gefühlloſes Gebahren. Durch das Herz fühlt der Verſtand ſich dem ganzen Leibe verwandt, ſchwingt der bloße Sinnenmenſch ſich zur Verſtandesthätigkeit empor.

Das Organ des Herzens aber iſt der Ton; ſeine künſtleriſch bewußte Sprache, die Tonkunſt. Sie iſt die volle, wallende Herzensliebe, die das ſinnliche Luſtempfinden adelt, und den unſinnlichen Gedanken vermenſchlicht. Durch die Tonkunſt verſtehen ſich Tanz und Dichtkunſt: in ihr berühren ſich mit liebevollem Durchdringen die Geſetze, nach denen Beide ihrer Natur gemäß ſich kundgeben; in ihr wird das Wollen beider zum Unwillkürlichen,

das Maß der Dichtkunſt, wie der Takt der Tanzkunſt, zum nothwendigen Rhythmus des Herzensſchlages.

Empfängt ſie die Bedingungen, unter denen ſie ſich kund giebt, von ihren Schweſtern, ſo giebt ſie ihnen ſie in unendlicher Verſchönerung als Bedingung ihrer eigenen Kundgebungen zurück; führt die Tanzkunſt ihr eigenes Bewegungsgeſetz der Tonkunſt zu, ſo weiſt dieſe ihr es als ſeelenvoll ſinnlich verkörperten Rhythmus zum Maße veredelter, verſtändlicher Bewegung wieder an; erhält ſie von der Dichtkunſt die ſinnvolle Reihe ſcharfgeſchnittener, durch Bedeutung und Maß verſtändnißvoll vereinter, Wörter als gedankenreich ſinnlichen Körper zur Feſtigung ihres unendlich flüſſigen Tonelementes, ſo führt ſie ihr dieſe geſetzvolle Reihe mittelbar vorſtellender, zu Bildern — noch nicht aber zu unmittelbarem, unwillkürlich-nothwendig wahrem Ausdrucke verdichteter, gedankenhaft-ſehnſüchtiger Sprachlaute, als gefühlesunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlöſende Melodie wieder zu.

In tonbeſeeltem Rhythmus und Melodie gewinnen Tanzkunſt und Dichtkunſt ihr eigenes Weſen, ſinnlich vergegenſtändlicht und unendlich verſchönert und befähigt, wieder zurück, erkennen und lieben ſich ſelbſt. Rhythmus und Melodie ſind aber die Arme der Tonkunſt, mit denen dieſe ihre Schweſtern zu liebevollem Verwachſen umſchlingt; ſie ſind die Ufer, durch die ſie, das Meer,

zwei Continente verbindet. Tritt dieſes Meer von den Ufern zurück, und breitet ſich die Wüſte des Abgrundes zwiſchen ihm und den Ufern aus, ſo wird kein ſegelfrohes Schiff mehr von dem einen zum andern Continente tragen; auf immer bleiben ſie getrennt, — bis etwa mechaniſche Erfindungen, vielleicht Eiſenbahnen, die Wüſte fahrbar zu machen vermögen: dann ſetzt man wohl auch mit Dampfſchiffen vollends über das Meer, die Athemkraft des allbelebenden Windhauches erſetzt der Qualm der Maſchine: weht der Wind naturgemäß nach Oſten, was kümmert's? — Die Maſchine klappert nach Weſten, wohin man gerade will; der Tanzmacher holt ſich ſo über den dampfbezwungenen Meeresrücken der Muſik, vom Dichtungscontinente her das Programm zu einer neuen Pantomime, der Bühnenſtückverfertiger vom Tanzcontinente ſoviel Beinſchwungſtoff, als ihm gerade zum Lockermachen einer verſtockten Situation nöthig dünkt — ſehen wir, was aus der Schweſter Tonkunſt ward ſeit dem Tode des allliebenden Vaters Drama! —

Noch dürfen wir das Bild des Meeres für das Weſen der Tonkunſt nicht aufgeben. Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunſt die beiden Continente der ihr urverwandten Künſte erfaßt und befruchtend berührt, ſo iſt der Ton ſelbſt ihr flüſſiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieſer Flüſſigkeit aber

das Meer der Harmonie. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieſes Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfaßt ſeine Tiefe. Aus ſeinem nächtlichem Grunde herauf dehnt es ſich zum ſonnighellen Meeresſpiegel aus: von dem einen Ufer kreiſen auf ihm die weiter und weitergezogenen Ringe des Rhythmus; aus den ſchattigen Thälern des andern Ufers erhebt ſich der ſehnſuchtsvolle Lufthauch, der dieſe ruhige Fläche zu den anmuthig ſteigenden und ſinkenden Wellen der Melodie aufregt.

In dieſes Meer taucht ſich der Menſch, um erfriſcht und ſchön dem Tageslichte ſich wiederzugeben; ſein Herz fühlt ſich wunderbar erweitert, wenn er in dieſe, aller unerdenkbarſten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund ſein Auge nie ermeſſen ſoll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es iſt die Tiefe und Unendlichkeit der Natur ſelbſt, die dem forſchenden Menſchenauge den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erſcheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Erſehnte erfaſſen kann. Dieſe Natur iſt aber wiederum keine andere, als die Natur des menſchlichen Herzens ſelbſt, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichſten Weſen in ſich ſchließt, das die Liebe und das Sehnen ſelbſt iſt, und —

wie es in ſeiner Unerſättlichkeit ſich ſelbſt nur will — ſich ſelbſt auch nur erfaßt und begreift.

Regt dieſes Meer aus ſeiner eigenen Tiefe ſich ſelbſt auf, gebiert es den Grund ſeiner Bewegung aus der unergründlich Tiefe ſeines eigenen Elementes, ſo iſt auch ſeine Bewegung eine endloſe, nie beruhigte, ewig ungeſtillt zu ſich ſelbſt zurückkehrende, ewig wiederverlangend von Neuem ſich erregende. Entbrennt die ungeheure Fülle dieſes Sehnens aber an einem außerhalb ihm liegenden Gegenſtande, — tritt aus der ſichern, feſtbeſtimmten Erſcheinungswelt dieſer maßgebende Gegenſtand zu ihm, — zündet der ſonnenumſtrahlte, ſchlank und rüſtig ſich bewegende Menſch durch den Blitz ſeines glänzenden Auges die Flamme dieſes Sehnens, — erregt er mit ſeinem ſchwellenden Athem die elaſtiſche Maſſe des Meerkryſtalles, möge die Gluth noch ſo hoch lodern, möge der Sturm noch ſo gewaltig die Meeresfläche aufwühlen, — die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Gluthen, doch als mildglänzendes Licht, — die Meeresfläche, nach dem Verſchäumen rieſiger Wogen, kräuſelt ſich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen, und der Menſch, froh der ſüßen Harmonie ſeines ganzen Weſens, überläßt ſich im leichten Nachen dem vertrauten Elemente, ſteuert ſicher nach der Weiſung jenes wohlbekannten, mildglänzenden Lichtes. —

Der Hellene, wenn er sein Meer beschiffte, verlor nie das Küstenland aus dem Auge: ihm war es der sichere Strom, der ihn von Gestade zu Gestade trug, auf dem er zwischen den wohlvertrauten Ufern nach dem melodischen Takte der Ruder dahinfuhr, — dort das Auge dem Tanze der Waldnymphen, dort das Ohr dem Götterhymnus zugewandt, dessen sinnig melodischen Wortreigen die Lüfte aus dem Tempel von der Berghöhe ihm zuführten. Auf der Fläche des Wassers spiegelten sich ihm, von blauem Aethersaume begränzt, getreu die Küsten des Landes mit Felsen, Thälern, Bäumen, Blumen und Menschen: und dieses reizend wogende, vom frischen Fächeln der Lüfte anmuthig bewegte Spiegelbild dünkte ihm Harmonie. —

Von den Ufern des Lebens schied sich der Christ. Weiter und unbegränzter suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Oceane zwischen Meer und Himmel gränzenlos allein zu sein. Das Wort, das Wort des Glaubens war sein Kompaß, der ihn unverwandt nur nach dem Himmel wieß. Ueber ihm schwebte dieser Himmel, nach jedem Horizonte hin senkte er sich als Grenze des Meeres herab; nie aber erreichte der Segler diese Gränze: von Jahrhundert zu Jahrhundert schwamm er unerlöst der immer vorschwebenden und nie doch erreichten neuen Heimath zu, bis ihn der Zweifel an die Tugend seines Kompaßes erfaßte, bis er auch ihn als letztes menschliches Gaukelwerk

grimmig über Bord warf und nun aller Bande ledig, steuerlos der unerschöpflichen Willkür der Meereswogen sich übergab. In ungestillter, zorniger Liebeswuth regte er die Tiefen des Meeres gegen den unerreichbaren Himmel auf: die Unersättlichkeit der Gier des Liebens und Sehnens selbst, das gegenstandslos ewig und ewig nur sich selbst lieben und ersehnen muß, — diese tiefste, unerlösbarste Hölle des rastlosesten Egoismus, der ohne Ende sich ausdehnt, wünscht und will, und ewig und ewig doch nur sich wünschen und wollen kann, — trieb er gegen die abstrakte blaue Himmelsallgemeinheit an, — das gegenstandsbedürftigste allgemeine Verlangen — gegen die absolute Ungegenständlichkeit selbst. Selig, unbedingt selig, im weitesten, ungemessensten Sinne selig sein, und zugleich doch ganz es selbst bleiben zu wollen, war die unersättliche Sehnsucht des christlichen Gemüthes. So hob sich das Meer aus seinen Tiefen zum Himmel, so sank es vom Himmel immer wieder zu seinen Tiefen zurück; ewig es selbst, und deshalb ewig unbefriedigt, — wie das maßlose, allbeherrschende Sehnen des Herzens, das nie sich geben, in einem Gegenstande aufgehen zu dürfen, sondern nur es selbst zu sein sich verdammt.

Doch in der Natur ringt alles Unmäßige nach Maß; alles Gränzenlose ziehet sich selbst Gränzen; die Elemente verdichten sich endlich zur bestimmten Erscheinung, und auch

das ſchrankenloſe Meer chriſtlichen Sehnens fand das neue Küſtenland, an dem ſich ſein Ungeſtüm brechen konnte. Wo wir am fernen Horizonte die ſtets erſtrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegränzten Himmelsraum wähnten, da entdeckte endlich der kühnſte aller Seefahrer Land, menſchenbewohntes, wirkliches, ſeliges Land. Durch ſeine Entdeckung iſt der weite Ocean nicht nur ermeſſen, ſondern den Menſchen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das ſich die Küſten nur zu undenklich weiterem Kreiſe ausbreiten. Hat Columbus uns aber gelehrt den Ocean zu beſchiffen und ſo alle Continente der Erde zu verbinden; iſt durch ſeine Entdeckung weltgeſchichtlich der kurzſichtige nationale Menſch zum allſichtigen, univerſellen, — zum Menſchen überhaupt geworden, — ſo ſind durch den Helden, der das weite, uferloſe Meer der abſoluten Muſik bis an ſeine Gränzen durchſchiffte, die neuen, ungeahnten Küſten gewonnen worden, die dieſes Meer von dem alten unmenſchlichen Continente nun nicht mehr trennt, ſondern für die neugeborene, glückſelige künſtleriſche Menſchheit der Zukunft verbindet; und dieſer Held iſt kein anderer als — Beethoven. —

Als die Tonkunſt ſich aus dem Reigen der Schweſtern löſte nahm ſie, als unerläßlichſte nächſte Lebensbedingung, — wie die leichtfertige Schweſter Tanzkunſt ſich von ihr das rhythmiſche Maß entnommen hatte, —

von der ſinnenden Schweſter Dichtkunſt das Wort mit; aber nicht etwa das menſchenſchöpferiſche, geiſtig dichtende Wort, ſondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Ton. Hatte ſie der ſcheidenden Tanzkunſt den rythmiſchen Takt zum beliebigen Gebrauche überlaſſen, ſo erbaute ſie ſich nun einzig durch das Wort, das Wort des chriſtlichen Glaubens, dieſes flüſſige, gebeinlos verſchwimmende, das ihr ohne Widerſtreben und gern bald vollkommen Macht über ſich ließ. Je mehr das Wort zum bloßen Stammeln der Demuth zum bloßen Lallen unbedingter kindlicher Liebe ſich verflüchtigte, deſto nothwendiger ſah die Tonkunſt ſich veranlaßt, aus den unerſchöpflichen Grunde ihres eigenen flüſſigen Weſens ſich zu geſtalten. Das Ringen nach ſolcher Geſtaltung iſt der Aufbau der Harmonie.

Die Harmonie wächſt von unten nach oben als ſchnurgerade Säule aus der Zuſammenfügung und Uebereinanderſchichtung verwandter Tonſtoffe. Unaufhörlicher Wechſel ſolcher immer neu aufſteigenden neben einander gefügten Säulen macht die einzige Möglichkeit abſoluter harmoniſcher Bewegung nach der Breite zu aus. Das Gefühl nothwendiger Sorge für die Schönheit dieſer Bewegung nach der Breite iſt dem Weſen der abſoluten Harmonie fremd; ſie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechſels ihrer Säulen, nicht aber die Anmuth ihrer

zeitlich wahrnehmbaren Anordnung, — denn dieſe iſt das Werk des Rhythmus. Die unerſchöpflichſte Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechſels iſt dagegen der ewig ergiebige Quell, aus dem ſie mit maßloſem Selbſtgefallen unaufhörlich neu ſich darzuſtellen vermag; der Lebenshauch, der dieſen raſtloſen — nach unwillkürlicher Willkür ſich wiederum ſelbſtbedingenden — Wechſel bewegt und beſeelt, iſt das Weſen des Tones ſelbſt, der Athem unergründlicher, allgewaltiger Herzensſehnſucht. Im Reiche der Harmonie iſt daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenſtandloſe, ſich ſelbſt verzehrende Gemüthsinbrunſt, unkundig ihres Quelles, nur ſie ſelbſt iſt, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten — Erſterben, d. h. Sterben ohne in einem Gegenſtande ſich befriedigt zu haben, alſo Sterben ohne zu ſterben, ſomit immer wieder Zurückkehr zu ſich ſelbſt.

So lange das Wort in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es in den bodenloſen Grund der Harmonie verſank, als es nur noch „Aechzen und Seufzen der Seele" war — wie auf der brünſtigſten Höhe der katholiſchen Kirchenmuſik, — da ward auch das Wort willkürlich auf der Spitze jener harmoniſchen Säulen, der unrhythmiſchen Melodie, wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmoniſche Möglichkeit mußte aus ſich nun ſelbſt die Geſetze für ihr endliches Erſcheinen geben. Dem Weſen der Harmonie entſpricht kein anderes künſtleriſches Ver-

mögen des Menſchen: nicht an den ſinnlich beſtimmten Bewegungen des Leibes, nicht an der ſtrengen Folge des Denkens vermag es ſich zu ſpiegeln, — nicht wie der Gedanke an der erkannten Nothwendigkeit der ſinnlichen Erſcheinungswelt, nicht wie die Leibesbewegung an der zeitlich wahrnehmbaren Darſtellung ihrer unwillkürlichen, ſinnlich wohlbedingten Beſchaffenheit, ſein Maß ſich vorzuſtellen: ſie iſt wie eine dem Menſchen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Aus ihrem eigenen maßloſen Grunde muß die Harmonie ſich, aus äußerer — nicht innerer — Nothwendigkeit zu ſicherer, endlicher Erſcheinung ſich abzuſchließen, Geſetze bilden und befolgen. Dieſe Geſetze der Harmoniefolge, auf das Weſen der Verwandtſchaft ſo gegründet, wie jene harmoniſchen Säulen, die Accorde, ſelbſt aus der Verwandtſchaft der Tonſtoffe ſich bildeten vereinigen ſich nun zu einem Maße, welches dem ungeheuren Spielraum willkürlicher Möglichkeiten eine wohlthätige Schranke ſetzt. Sie geſtatten die mannigfaltigſte Wahl aus dem Bereiche harmoniſcher Familien, dehnen die Möglichkeit wahlverwandtſchaftlicher Verbindungen mit den Gliedern fremder Familien bis zum Belieben aus, verlangen jedoch vor Allem ſichere Befolgung der verwandtſchaftlichen Hausgeſetze der einmal gewählten Familie und getreues Verharren bei ihr um eines ſeligen Endes willen. Dieſes Ende, alſo das Maß der zeitlichen

Ausdehnung des Tonſtückes überhaupt, zu geben oder zu bedingen, vermögen die unzähligen Anſtandsregeln der Harmonie aber nicht; ſie können, als wiſſenſchaftlich lehr- und erlernbarer Theil der Tonkunſt, die flüßige Tonmaſſe der Harmonie ſondern und zu begränzten Körpern abſcheiden, nicht aber das zeitliche Maß dieſer begränzten Maſſen beſtimmen.

War die ſchrankenſetzende Macht der Sprache verſchlungen, und konnte die zur Harmonie gewordene Tonkunſt unmöglich auch noch ihr zeitlich maßgebendes Geſetz aus ſich finden, ſo mußte ſie ſich an den Reſt des, von der Tanzkunſt ihr übrig gelaſſenen, rhythmiſchen Taktes wenden; rhythmiſche Figuren mußten die Harmonie beleben; ihr Wechſel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung, mußten die flüſſige Breite der Harmonie; — wie urſprünglich das Wort den Ton, verdichten und zum zeitlich ſichren Abſchluß bringen. Eine innere, nach rein menſchlicher Darſtellung verlangende Nothwendigkeit lag dieſer rhythmiſchen Belebung aber nicht zum Grunde; nicht der fühlende, denkende und wollende Menſch, wie er durch Sprache und Leibesbewegung ſich kundgiebt, war ihre treibende Kraft, — ſondern eine in ſich aufgenommene äußere Nothwendigkeit der nach egoiſtiſchem Abſchluß verlangenden Harmonie. Dieſes rhythmiſche Wechſeln und Geſtalten, das ſich nicht nach innerer Nothwen-

digkeit bewegte, konnte daher nur nach willkürlichen Geſetzen und Erfindungen belebt werden; und dieſe Geſetze und Erfindungen ſind die des Contrapunktes.

Der Contrapunkt, in ſeinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten, iſt das künſtliche Mitſichſelbſtſpielen der Kunſt, die Mathematik des Gefühles, der mechaniſche Rhythmus der egoiſtiſchen Harmonie. In ſeiner Erfindung gefiel ſich die abſtrakte Tonkunſt dermaßen, daß ſie ſich einzig und allein als abſolute, für ſich beſtehende Kunſt ausgab; — als Kunſt, die durchaus keinen menſchlichen Bedürfniſſe, ſondern rein ſich, ihrem abſoluten göttlichen Weſen ihr Daſein danke. Der Willkürliche dünkt ſich ganz natürlich auch der abſolut Alleinberechtigte. Ihrer eigenen Willkür allein hatte aber allerdings auch die Muſik nur ihr ſelbſtſtändiges Gebahren zu danken, denn einem Seelenbedürfniſſe zu entſprechen waren jene tonmechaniſchen, contrapunktiſchen Kunſtwerkſtücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Muſik zu ihrem geraden Gegentheile geworden: aus einer Herzensangelegenheit zur Verſtandesſache, aus dem Ausdrucke unbegränzter chriſtlicher Gemüthsſehnſucht zum Rechenbuche modernjüdiſcher Börſenſpeculation.

Der lebendige Athem der ewig ſchönen, gefühlsadligen Menſchenſtimme, wie ſie aus der Bruſt des Volkes unerſtorben, immer jung und friſch herausdrang, bließ

auch dieſes contrapunktiſche Kartenhaus über den Haufen. Die in unentſtellter Anmuth ſich treu gebliebene Volksweiſe, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und ſicher begränzte Lied, hob ſich auf ſeinen elaſtiſchen Schwingen, freudige Erlöſung kündend, in die Regionen der ſchönheitsbedürftigen, wiſſenſchaftlich muſikaliſchen Kunſtwelt hinein. Dieſe verlangte es wieder Menſchen darzuſtellen, Menſchen — nicht Pfeifen — ſingen zu laſſen; der Volksweiſe bemächtigte ſie ſich hierzu, und conſtruirte aus ihr die Opern-Arie. Wie die Tanzkunſt ſich des Volkstanzes bemächtigte, um nach Bedürfniß an ihm ſich zu erfriſchen, und ihn nach ihrem maßgeblichen Modebelieben zur Kunſtcombination zu verwenden, — ſo machte es aber auch die vornehme Operntonkunſt mit der Volksweiſe: nicht den ganzen Menſchen hatte ſie erfaßt, um ihn in ſeinem ganzen Maße nun künſtleriſch nach ſeiner Naturnothwendigkeit gewähren zu laſſen, ſondern nur den ſingenden, und in ſeiner Singweiſe nicht die Volksdichtung mit ihrer inwohnenden Zeugungskraft, ſondern eben bloß die vom Gedicht abſtrahirte melodiſche Weiſe, der ſie nach Belieben nun modiſch conventionelle, abſichtlich nichtsſagenſollende Wortphraſen unterlegte, nicht das ſchlagende Herz der Nachtigall, ſondern nur ihren Kehlſchlag begriff man, und übte ſich ihr nachzuahmen. Wie der Kunſttänzer ſeine Beine abrichtete, in den mannigfach-

ſten und doch einförmigſten Biegungen, Renkungen und Wirbelungen den natürlichen Volkstanz, den er aus ſich nicht weiter entwickeln konnte, zu variiren, — ſo richtete der Kunſtſänger eben nur ſeine Kehle ab, jene von dem Munde des Volkes abgelöſte Weiſe, die er nimmer aus ihrem Weſen neu zu erzeugen fähig war, durch unendliche Verzierungen zu umſchreiben, durch Schnörkel aller Arten zu verändern; und ſo nahm eine mechaniſche Fertigkeit andrer Art nur wieder den Platz ein, den die contrapunktiſche Geſchicklichkeit geräumt hatte. Die widerliche, unbeſchreiblich ekelhafte Entſtellung und Verzerrung der Volksweiſe, wie ſie in der modernen Opernarie — denn nur eine verſtümmelte Volksweiſe iſt ſie in Wahrheit, keineswegs eine beſondere Erfindung, — ſich kund giebt, wie ſie zum Hohn aller Natur, alles menſchlichen Gefühles, von aller ſprachlich dichteriſchen Baſis abgelöſt, als leb- und ſeelenloſer Modetand die Ohren unſerer blödſinnigen Operntheaterwelt kitzelt, — brauchen wir hier nicht weiter zu charakteriſiren; wir müſſen nur mit jammervoller Aufrichtigkeit uns eingeſtehen, daß unſre moderne Oeffentlichkeit in ihr eigentlich das ganze Weſen der Muſik begreift. —

Aber abgelegen von dieſer Oeffentlichkeit und den ihr dienenden Modewaarenverfertigern und Händlern, ſollte das eigenthümlichſte Weſen der Tonkunſt aus ſeiner

bodenloſeſten Tiefe, mit aller unverlorenen Fülle ſeiner ungemeſſenen Fähigkeit, ſich zur Erlöſung am Sonnenlichte der allgemeinſamen, einen Kunſt der Zukunft aufſchwingen, und dieſen Aufſchwung ſollte ſie von dem Boden ausnehmen, der der Boden aller rein menſchlichen Kunſt iſt: der plaſtiſchen Leibesbewegung dargeſtellt im muſikaliſchen Rhythmus.

Hatte die menſchliche Stimme, im Lallen des chriſtlich ſtereotypiſchen, ewig und ewig, bis zur vollſten Gedankenloſigkeit wiederholten Wortes, ſich endlich vollſtändig bis nur noch zum ſinnlich flüſſigen Tonwerkzeuge verflüchtigt, vermöge deſſen die von der Dichtkunſt gänzlich abgezogene Tonkunſt allein noch ſich darſtellte, — ſo waren neben ihr die, durch die Mechanik vermittelten, Tonwerkzeuge, als üppige Begleiter der Tanzkunſt, zu immer geſteigerter Ausdrucksfähigkeit ausgebildet worden. Als Trägern der Tanzweiſe war ihnen die rhythmiſche Melodie zum ausſchließlichen Eigenthume angewieſen; dadurch, daß ſie in ihrem vereinigten Wirken mit Leichtigkeit das Element der chriſtlichen Harmonie in ſich aufnahmen, fiel ihnen der Beruf aller weiteren Entwickelung der Tonkunſt aus ſich zu. Der harmoniſirte Tanz iſt die Baſis des reichſten Kunſtwerkes der modernen Symphonie. — Auch der harmoniſirte Tanz fiel als wohlſchmeckende Beute in die Hände des contrapunktirenden

Mechanismus: dieſer löſte ihn von ſeiner gehorſamen Ergebenheit an ſeine Gebieterin, die leibliche Tanzkunſt, und ließ ihn nun nach ſeinen Regeln Sprünge und Wendungen machen. In das lederne Riemenwerk dieſes contrapunktiſch geſchulten Tanzes durfte aber nur der warme Athemhauch der natürlichen Volksweiſe dringen, ſo dehnte es ſich alsbald zu dem elaſtiſchen Fleiſche menſchlich ſchönen Kunſtwerkes aus, und dieſes Kunſtwerk iſt in ſeiner höchſten Vollendung die Symphonie Haydn's, Mozart's und Beethoven's.

In der Symphonie Haydn's bewegt ſich die rhythmiſche Tanzmelodie mit heiterſter jugendlicher Friſche; ihre Verſchlingungen, Zerſetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchſte contrapunktiſche Geſchicklichkeit ausgeführt, geben ſich doch faſt kaum mehr als Reſultate ſolch geſchickten Verfahrens, ſondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantaſiereichen Geſetzen geregelten, Tanzes eigenthümlich, kund: ſo warm durchdringt ſie der Hauch wirklichen menſchlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaße ſich bewegenden Mittelſatz der Symphonie ſehen wir von Haydn der ſchwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgeſangsweiſe angewieſen; ſie dehnt ſich in ihm nach Geſetzen des Melos', wie ſie dem Weſen des Geſanges eigenthümlich ſind, durch ſchwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wieder-

holung aus. Die ſo ſich bedingende Melodie ward das Element der Symphonie des geſangreichen und geſangfrohen Mozart. Er hauchte ſeinen Inſtrumenten den ſehnſuchtsvollen Athem der menſchlichen Stimme ein, der ſein Genius mit weit vorwaltender Liebe ſich zuneigte. Den unverſiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichſam in raſtloſer Sorge, ihr, der nur von Inſtrumenten vorgetragenen, erſatzweiſe die Gefühlstiefe und Inbrunſt zu geben, wie ſie der natürlichen menſchlichen Stimme als unerſchöpflicher Quell des Ausdruckes im Innerſten des Herzens zu Grunde liegt. Während Mozart in ſeiner Symphonie Alles, was von der Befriedigung dieſes ſeines eigenthümlichſten Dranges oblag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm ſelbſt ſtabil werdender Annahme, mit ungemein geſchicktem contrapunktiſchen Verfahren, gewiſſermaßen nur abfertigte, erhob er ſo die Geſangsausdrucksfähigkeit des Inſtrumentale zu der Höhe, daß ſie nicht allein Heiterkeit, ſtilles, inniges Behagen — wie bei Haydn, ſondern die ganze Tiefe unendlicher Herzensſehnſucht in ſich zu faſſen vermochte.

Die unermeßliche Fähigkeit der Inſtrumentalmuſik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erſchloß ſich Beethoven. Er vermochte es, das eigenthümliche Weſen der chriſtlichen Harmonie dieſes uner-

gründliche Meer unbeſchränkteſter Fülle und raſtloſeſter Bewegung zur losgebundenſten Freiheit zu entfeſſeln. Die harmoniſche Melodie — denn ſo müſſen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterſchied von der rhythmiſchen Tanzmelodie bezeichnen, — war, nur von Inſtrumenten getragen, des unbegränzteſten Ausdruckes, wie der ſchrankenloſeſten Behandlung fähig. In langen zuſammenhängenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinſten Bruchtheilen, wurde ſie in den dichteriſchen Händen des Meiſters zu Lauten, Sylben, Worten und Phraſen einer Sprache, in der das Unerhörteſte, Unſäglichſte, nie Ausgeſprochene, ſich kund geben konnte. Jeder Buchſtabe dieſer Sprache war unendlich ſeelenvolles Element, und das Maß der Fügung dieſer Elemente unbegränzt freies Ermeſſen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichſten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte. Froh dieſes unausſprechlich ausdrucksvollen Sprachvermögens, aber leidend unter der Wucht des künſtleriſchen Seelenverlangens, das in ſeiner Unendlichkeit nur ſich ſelbſt Gegenſtand zu ſein, nicht außer ihm ſich zu befriedigen, vermochte, — ſuchte der überſelige unſelige, meerfrohe und meermüde Segler nach einem ſichren Ankerhafen aus dem wonnigen Sturme wilden Ungeſtümes. War ſein Sprachvermögen unendlich, ſo war aber auch das Sehnen unendlich, das

dieſe Sprache durch ſeinen ewigen Athem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieſes Sehnens in derſelben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieſes Sehnens war? Iſt der Ausdruck unermeßlichen Herzensſehnens in dieſer urelementarhaften, abſoluten Tonſprache angeregt, ſo iſt nur die Unendlichkeit dieſes Ausdruckes, wie die des Sehnens ſelbſt, Nothwendigkeit, nicht aber ein endlicher Abſchluß als Befriedigung des Sehnens, der nur Willkür ſein kann. Mit dem, der rhythmiſchen Tanzmelodie entlehnten beſtimmten Ausdrucke vermag die Inſtrumentalmuſik eine an ſich ruhige, ſicher begränzte Stimmung darzuſtellen und abzuſchließen; eben weil er ſein Maß einem urſprünglich außerhalb liegenden Gegenſtande, der Leibesbewegung, entnimmt. Giebt ein Tonſtück von vorn herein nur dieſem Ausdrucke ſich hin, der mehr oder weniger immer nur als Ausdruck der Heiterkeit zu faſſen ſein wird, — ſo liegt, ſelbſt bei reichſter üppigſter Entfaltung alles tonlichen Sprachvermögens, jede Art von Befriedigung doch eben ſo nothwendig in ihm begründet, als dieſe Befriedigung rein willkürlich und in Wahrheit deshalb unbefriedigend ſein muß, wenn jener ſicher begränzte Ausdruck ſchließlich zu den Stürmen unendlicher Sehnſucht nur ſo hinzutritt. Der Uebergang aus einer unendlich erregten, ſehnſüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann nothwendig nicht anders ſtattfinden,

als durch Aufgehen der Sehnſucht in einem Gegenſtande. Dieſer Gegenſtand kann, dem Charakter unendlichen Sehnens gemäß, aber nur ein endlich, ſinnlich und ſittlich genau ſich darſtellender ſein. An einem ſolchen Gegenſtande findet jedoch die abſolute Muſik ihre ganz beſtimmten Gränzen; ſie vermag, ohne die willkürlichſten Annahmen, nun und nimmermehr den ſinnlich und ſittlich beſtimmten Menſchen aus ſich allein zur genau wahrnehmbaren, unterſcheidenden Darſtellung zu bringen; ſie iſt, in ihrer unendlichſten Steigerung, doch immer nur Gefühl; ſie tritt im Geleite der ſittlichen That, nicht aber als That ſelbſt ein; ſie kann Gefühle und Stimmungen neben einander ſtellen, nicht aber nach Nothwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt der moraliſche Wille.

Welche unnachahmliche Kunſt wandte Beethoven in ſeiner C-moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ocean unendlichen Sehnens ſein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck ſeiner Muſik bis faſt zum moraliſchen Entſchluſſe zu ſteigern, dennoch aber nicht ihn ſelbſt auszuſprechen; und nach jedem Anſatze zum Willen fühlen wir uns, ohne ſittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängſtigt, eben ſo gut, als zum Sieg, auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; — ja dieſer Rückfall muß uns faſt nothwendiger als der moraliſch

unmotivirte Triumph dünken, — der — nicht als nothwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk — uns sittlich, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag.

Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenlose Heer der Nachahmer, die aus glorioſem Dur-Jubel, nach ausgestandenen Moll-Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten, — nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die Weltgeschichte der Musik zu schreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von Neuem sich in das Meer jenes unstillbaren schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heitren lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich Mensch und sein Sehnen tief in dem Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Theile des Ton-

werkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demuth mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte; Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.

Aber eben nur „Erinnerungen" waren es auch, — Bilder, nicht unmittelbare sinnliche Wirklichkeit. Nach dieser Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künstlerisch nothwendigen Sehnens. Seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, unleugbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über Alles herrliche A-dur-Symphonie erschuf. Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Uebermuthe der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebein des Rhythmus

wie zu festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesiggelenken Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unsren Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst *), bald ausgelassen, bald sinnig, bald jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.

Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus Thon Menschen bildete, hatte Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht. Nicht aus Thon oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der Mensch, das Ebenbild des Lebenspenders Zeus erschaffen sein. Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohr: nur,

---

*) Zu dem feierlich daherschreitenden Rhythmus des zweiten Satzes erhebt ein Nebenthema seinen klagend sehnsüchtigen Gesang; an jenem Rhythmus, der unablässig seinen sichren Schritt durch das ganze Tonstück vernehmen läßt, schmiegt sich diese verlangende Melodie, wie der Epheu um die Eiche, der, ohne diese Umschlingung des mächtigen Stammes, in üppiger Verlorenheit wirr und kraus am Boden sich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauhen Eichenrinde, an der kernigen Gestalt des Baumes selbst sichere unverflossene Gestalt gewinnt. Wie gedankenlos ist diese tief bedeutsame Erfindung Beethovens von unsren ewig „nebenthematisirenden", modernen Instrumentalcomponisten ausgebeutet worden!

wo Auge und Ohr ſich gegenſeitig ſeiner Erſcheinung verſichern, iſt aber der ganze künſtleriſche Menſch vorhanden.

Aber wo fand Beethoven die Menſchen, denen er über das Element ſeiner Muſik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menſchen deren Herzen ſo weit, daß er in ſie den allmächtigen Strom ſeiner harmoniſchen Töne ſich hätte ergießen laſſen können? Deren Geſtalten ſo markig ſchön, das ſeine melodiſchen Rhythmen ſie hätten tragen, nicht zertreten müßen? — Ach, nirgends her kam ihm ein brüderlicher Prometheus zu Hülfe, der dieſe Menſchen ihm gezeigt hätte! Er ſelbſt mußte ſich aufmachen, das Land der Menſchen der Zukunft erſt zu entdecken.

Vom Ufer des Tanzes ſtürzte er ſich abermals in jenes endloſe Meer, aus dem er ſich einſt an dieſes Ufer gerettet hatte, in das Meer unerſättlichen Herzensſehnens. Aber auf einem ſtark gebautem, rieſenhaft feſt gefügtem Schiffe machte er ſich an die ſtürmiſche Fahrt; mit ſicherer Fauſt drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und war entſchloſſen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er ſich bereiten, nicht nach kühn überſtandenen Beſchwerden zum müßigen Hafen der Heimath wieder zurücklaufen: ſondern die Gränzen des

Oceans wollte er ermeſſen, das Land finden, das jenſeits der Waſſerwüſten liegen mußte.

So drang der Meiſter durch die unerhörteſten Möglichkeiten der abſoluten Tonſprache, — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeiſchlüpfte, ſondern indem er ſie vollſtändig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefſter Herzensfülle ausſprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu meſſen beginnt; wo er im weit vorgeſtreckten Strande des neuen Continentes die immer wachſende Höhe feſten Grundes berührt; wo er ſich zu entſcheiden hat; ob er in den bodenloſen Ozean umkehren, oder an dem neuen Geſtade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meiſter aber zu ſo weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüſtig warf er den Anker aus, und dieſer Anker war das Wort. Dieſes Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungsloſe, wie es im Munde des Modeſängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekäut wird; ſondern das nothwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollſten Herzensempfindung ſich zu ergießen vermag; der ſichere Hafen für den unſtet Schweifenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehnens leuchtet: das Wort das der erlöſte Weltmenſch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beet-

hoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: — Freude! Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!“ — Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. —

Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft: das allgemeinsame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.

So hat die Musik aus sich vollbracht, was keine der anderen geschiedenen Künste vermochte. Jede dieser Künste half sich in ihrer öden Selbstständigkeit nur durch Nehmen und egoistisches Entlehnen; und keine vermochte es daher, sie selbst zu sein und aus sich das vereinigende Band für Alle zu weben. Die Tonkunst, indem sie ganz sie selbst war und aus ihrem ureigensten Elemente sich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigsten, liebevollsten Selbstopfers, sich selbst zu beherrschen, ja zu verleugnen, um den Schwestern die erlösende Hand zu reichen. Sie hat als das Herz sich bewährt, das Kopf und Glieder verbindet;

und nicht ohne Bedeutung iſt es, daß gerade die Tonkunſt in der modernen Gegenwart eine ſo ungemeine Ausdehnung durch alle Zweige der Oeffentlichkeit gewonnen hat.

Um über den widerſpruchvollſten Geiſt dieſer Oeffentlichkeit ſich klar zu werden, haben wir zunächſt aber zu beherzigen, daß keineswegs ein gemeinſames Zuſammenwirken der Künſtlerſchaft mit der Oeffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinſames Zuſammenwirken der Tonkünſtler ſelbſt jenen großartigen Prozeß, wie wir ihn ſoeben vorgehen ſahen, vollführt hat, ſondern lediglich ein überreiches künſtleriſches Individuum, das einſam den Geiſt der, in der Oeffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinſamkeit in ſich aufnahm, ja aus der Fülle ſeines Weſens, vereint mit der Fülle muſikaliſcher Möglichkeit, dieſe Gemeinſamkeit, als eine künſtleriſch von ihm erſehnte, ſogar erſt in ſich produzirte. Wir ſehen, daß dieſer wundervolle Schöpfungsprozeß, — wie er die Symphonieen Beethovens als immer geſtaltender Lebensakt durchdringt, — von dem Meiſter nicht nur in abgeſchiedenſter Einſamkeit vollbracht wurde, ſondern von der künſtleriſchen Genoſſenſchaft gar nicht einmal begriffen, vielmehr auf das Schmähligſte mißverſtanden worden iſt. Die Formen, in denen der Meiſter ſein künſtleriſches, weltgeſchichtliches Ringen kund gab, blieben für die componirende Mit- und Nachwelt eben nur Formen,

gingen durch die Manier in die Mode über, und trotz dem kein Instrumentalcomponist selbst in diesen Formen nur noch die mindeste Erfindungsfähigkeit kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Muth, fort und fort Symphonieen und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im Mindesten auf den Gedanken zu gerathen, daß die letzte Symphonie bereits geschrieben sei.*) So haben wir denn auch erleben müssen daß die große Weltentdeckungs-

---

*) Wer eigends die Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven zu schreiben sich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erscheinungen in dieser Periode zu berichten haben, die eine besondere und fesselnde Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ganz gewiß im Stande sind. Wer die Geschichte der Künste von einem so weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier nothwendig ist, hat einzig an die entscheidenden Hauptmomente in ihr sich zu halten; er muß unbeachtet lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet. Je unverkennbarer aber in solchen einzelnen Erscheinungen große Fähigkeit sich kund giebt, desto schlagender beweisen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunsttreibens überhaupt, gerade sie, daß in ihrer besonderen Kunstart, wohl in Bezug auf technisches Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geist etwas zu entdecken übrig geblieben ist, wenn einmal das in ihr ausgesprochen wurde, was Beethoven in der Musik aussprach. In dem großen allgemeinsamen Kunstwerke der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein, nicht aber in der einzelnen Kunstart, sobald diese — wie die Musik durch Beethoven — bereits zur Allgemeinsamkeit hingeleitet ist, und dennoch in ihrem einsamen Fortbilden verharrt.

fahrt Beethovens, — diese einmalige, durchaus unwiederholbare Thatsache, wie wir sie in seiner Freudensymphonie als letztes, kühnstes Wagniß seines Genius vollbracht erkennen, — in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören", — weiter sah man darin nichts! Warum soll Der und Jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? Warum soll nicht „Gott der Herr" zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instrumentalsätze so geschickt wie möglich zu Stande zu bringen? — — So hat Columbus Amerika nur für den süßlichen Schacher unsrer Zeit entdeckt!

Der Grund dieser widerlichen Erscheinung liegt aber tief im Wesen unsrer modernen Musik selbst. Die von der Dicht- und Tanzkunst abgelöste Tonkunst ist keine den Menschen unwillkürlich nothwendige Kunst mehr. Sie hat sich selbst nach Gesetzen construiren müssen, die, ihrem eigenthümlichen Wesen entnommen, in keiner rein menschlichen Erscheinung ihr verwandtes, verdeutlichendes Maß finden. Jede der anderen Künste hielt sich an dem Maße der äußeren menschlichen Gestalt, des äußerlichen menschlichen Lebens, oder der Natur fest, mochte es dieß unbedingt Vorhandene und Gegebene auch noch so willkürlich

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

entſtellen. Die Tonkunſt, die nur an dem ſcheuen, aller Einbildungen, aller Täuſchungen fähigen Gehör ihr äußerlich menſchliches Maß fand, mußte ſich abſtraktere Geſetze bilden, und dieſe Geſetze zu einem vollſtändigen wiſſenſchaftlichen Syſteme verbinden. Dieß Syſtem war die Baſis der modernen Muſik: auf dieſes Syſtem wurde gebaut, auf ihm Thurm auf Thurm geſtellt, und je kühner der Bau, deſto unerläßlicher die feſte Grundlage, — dieſe Grundlage, die an ſich aber keineswegs die Natur war. Dem Plaſtiker, dem Maler, dem Dichter wird in ſeinem künſtleriſchen Geſetz die Natur erklärt; ohne inniges Verſtändniß der Natur vermag er nichts Schönes zu ſchaffen. Dem Muſiker werden die Geſetze der Harmonie, des Contrapunktes erklärt; ſein Erlerntes, ohne daß er kein muſikaliſches Gebäude aufführen kann, iſt ein abſtraktes, wiſſenſchaftliches Syſtem; durch erlangte Geſchicklichkeit in ſeiner Anwendung wird er Zunftgenoſſe, und von dieſem zunftgenöſſiſchen Standpunkte aus ſieht er nun in die Welt der Dinge hinein, die ihm nothwendig eine andere erſcheinen muß, als dem unzunftgenöſſiſchen Weltkinde, — dem Laien. Der uneingeweihte Laie ſteht nun verdutzt vor dem künſtlichen Werke der Kunſtmuſik und vermag ſehr richtig nichts anderes von ihm zu erfaſſen, als das allgemein Herzanregende; dieß tritt ihm aus dem Wunderbaue aber nur in der unbedingt ohrgefälligen Melodie entgegen:

alles Uebrige läßt ihn kalt oder beunruhigt ihn auf konfuſe Weiſe, weil er es ſehr einfach nicht verſteht und nicht verſtehen kann. Unſer modernes Concertpublikum, welches der Kunſtſymphonie gegenüber ſich warm und befriedigt anſtellt, lügt und heuchelt, und die Probe dieſer Lüge und Heuchelei können wir jeden Augenblick erhalten, ſobald — wie es denn auch in den berühmteſten Conzertinſtituten geſchieht, — nach einer ſolchen Symphonie irgend ein modern melodiöſes Operntonſtück vorgetragen wird, wo wir denn den eigentlichen muſikaliſchen Puls des Auditoriums in ungeheuchelter Freude ſogleich ſchlagen hören.

Ein durch ſie bedingter Zuſammenhang unſerer Kunſtmuſik mit der Oeffentlichkeit iſt durchaus zu leugnen: wo er ſich kundgeben will, iſt er affektirt und unwahr, oder bei einem gewiſſen Volkspublikum, welches ohne Affectation von dem Draſtiſchen einer Beethovenſchen Symphonie zuweilen ergriffen zu werden vermag, mindeſtens unklar und der Eindruck dieſer Tonwerke ſicher ein unvollſtändiger, lückenhafter. Wo dieſer Zuſammenhang aber nicht vorhanden iſt, kann der zünftige Zuſammenhang der Kunſtgenoſſenſchaft nur ein äußerlicher ſein; das Wachſen und Geſtalten der Kunſt aus Innen heraus kann nicht aus der Gemeinſchaft ſich bedingen, die eben nur eine künſtlich ſyſtematiſche iſt, — ſondern nur in dem Einzelnen, aus der Individualität des beſonderen Weſens, ver-

mag ſich ein natürlicher Geſtaltungs- und Entwickelungstrieb, nach inneren unwillkürlichen Geſetzen, zu bethätigen. Nur an der Eigenthümlichkeit und Fülle einer individuellen Künſtlernatur kann derjenige künſtleriſche Schöpfertrieb ſich nähren, der nirgends in der äußeren Natur ſelbſt ſich Nahrung zu verſchaffen vermag; denn nur dieſe Individualität vermag in ihrer Beſonderheit, in ihrem perſönlichen Anſchauen, in ihrem eigenthümlichen Verlangen Sehnen und Wollen dieſer Kunſtmaſſe den geſtaltunggebenden Stoff zuzuführen, den ſie in der äußeren Natur nicht findet: erſt an der Individualität dieſes einen, beſonderen Menſchen wird die Muſik zur rein menſchlichen Kunſt; ſie verzehrt dieſe Individualität, um aus der Zerfloſſenheit ihres Elementes ſelbſt zur Verdichtung, zur Individualität zu gelangen.

So ſehen wir denn in der Muſik, wie in den andern Künſten — aber aus ganz andren Gründen, Manieren oder ſogenannte Schulen meiſt nur aus der Individualität eines beſonderen Künſtlers hervorgehen. Dieſe Schulen waren die Zunftgenoſſenſchaften, die ſich um einen großen Meiſter, in dem ſich das Weſen der Muſik individualiſirt hatte, nachahmend — ja nachbetend ſammelten. So lange nun die Muſik ihre kunſtweltgeſchichtliche Aufgabe noch nicht gelöſt hatte, vermochten die weitausgedehnten Aeſte dieſer Schulen, unter dieſer oder jener verwandtſchaftlichen

Befruchtung zu neuen Stämmen zu verwachſen; ſobald aber dieſe Aufgabe von der größten aller muſikaliſchen Individualitäten vollſtändig gelöſt war, ſobald die Tonkunſt aus ihrer tiefſten Fülle durch die Kraft jener Individualität auch die weiteſte Form zerſchlagen hatte, in der ſie eine egoiſtiſch ſelbſtſtändige Kunſt zu ſein vermochte, — ſobald, mit einem Worte, Beethoven ſeine letzte Symphonie geſchrieben hatte, — konnte alle muſikaliſche Zunftgenoſſenſchaft flicken und ſtopfen, wie ſie wollte, um einem abſoluten muſikaliſchen Menſchen zu Stande zu bringen: eben nur ein geflickter und geſtopfter ſcheckiger Phantaſiemenſch, kein nervig ſtämmiger Naturmenſch konnte aus ihrer Werkſtatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Muſik verlangte ihn mit Nothwendigkeit, und ohne auf ſich warten zu laſſen, war er da; wer will nun auf Beethoven das ſein, was dieſer auf Haydn und Mozart im Gebiete der abſoluten Muſik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der abſoluten Muſik ſeiner nicht mehr bedarf.

Ihr gebt Euch vergebene Mühe, zur Beſchwichtigung Eures läppiſch-egoiſtiſchen Productionsſehnens, die vernichtende muſikweltgeſchichtliche Bedeutung der letzten Beethovenſchen Symphonie leugnen zu wollen; Euch rettet ſelbſt Eure Dummheit nicht, durch die Ihr es ermöglicht, dieſes

Werk nicht einmal zu verstehen! Macht was Ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet Euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonieen — mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text —: Ihr bringt nichts zu Stande, das wahres Leben in sich habe, — denn seht — Euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Nothwendigkeit dessen, was Ihr thut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoistischen Willkür!

Beim Ueberblicke der geschäftigen Einöde unsrer musikalischen Kunstwelt; beim Gewahren der unbedingtesten Zeugungsunfähigkeit dieser gleichwohl ewig sich beliebäugelnden Kunstmasse; beim Anblicke dieses gestaltlosen Breies, dessen Bodensatz verstockte, pedantische Unverschämtheit ist, und aus dem (bei allem tiefsinnenden, unmusikalischen Meisterdünkel, endlich doch nur gefühlslüderliche, italienische Opernarien oder freche französische Kankantanzweisen an das volle Tageslicht der modernen Oeffentlichkeit als künstlich destillirte Dünste zu steigen vermögen; — kurz, bei Erwägung dieses vollkommenen schöpferischen Unvermögens, sehen wir uns ohne Schreck nach dem großen vernichtenden Schicksalsschlage um, der diesem ganzen, unmaßen ausgebreiteten Musikkrame ein Ende mache, um Raum zu

ſchaffen dem Kunſtwerke der Zukunft; in welchem die wahre Muſik wahrlich keine geringe Rolle zu übernehmen haben wird, dem aber auf dieſem Boden Luft und Athem ſchlechterdings verſagt ſind. *)

Dichtkunſt.

Geſtattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die ächte und wahre Schreib- und Sprechart: tichten für

---

*) Soweit ich mich auch, im Verhältniß zu den andren Kunſtarten, über das Weſen der Muſik hier verbreitet habe, (was übrigens lediglich ſowohl in der beſonderen Eigenthümlichkeit, als in dem, aus dieſer Eigenthümlichkeit genährten, beſonderen und wirklich ergebnißreichen Entwickelungsgange der Muſik ſeinen Grund hatte) ſo bin ich mir dennoch der mannigfachen Lückenhaftigkeit meiner Darſtellung wohl bewußt; es bedürfte aber nicht eines Buches, ſondern vieler Bücher, um das Unſittliche, Weichliche und Niederträchtige in den Bändern des Zuſammenhanges unſrer modernen Muſik mit der Oeffentlichkeit erſchöpfend darzulegen; um die unſelige, gefühlsüberflüſſige Eigenſchaft der Tonkunſt zu ergründen, die ſie zum Gegenſtand der Spekulation unſerer erziehungsſüchtigen „Volksverbeſſerer" macht, welche den Honig der Muſik zwiſchen den eſſigſauren Schweiß des mißhandelten Fabrikarbeiters, zur einzig möglichen Linderung ſeiner Leiden, tröpfeln wollen (etwa ſo, wie unſre Staats- und Börſenklugen bemüht ſind, die geſchmeidigen Lappen der Religion zwiſchen die klaffenden Lücken der polizeilichen Menſchen-Fürſorge zu ſtopfen;) — um endlich die traurige pſychologiſche Erſcheinung zu erklären, daß ein Menſch nicht nur feig und ſchlecht, ſondern auch dumm ſein kann, ohne durch dieſe Eigenſchaften verhindert zu werden, ein ganz reſpektabler Muſiker zu ſein.

dichten, wieder aufzunehmen, so gewännen wir in den zusammengestellten Namen der drei urmenschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Tichtkunst, ein schön bezeichnendes sinnliches Bild von dem Wesen dieser dreieinigen Schwestern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unserer Sprache ursprünglich zu eigen ist. Bezeichnend wäre dieser Stabreim besonders aber auch wegen der Stellung, welche die „Tichtkunst" in ihm einnähme: als letztes Glied des Reimes schlösse sie nämlich diesen erst wirklich zum Reime ab, indem zwei stabverwandte Worte erst durch das Hinzutreten oder Erzeugen des Dritten zum vollkommenen Reime erhoben werden, so daß ohne dieses dritte Glied die beiden ersten nur zufällig vorhanden; mit ihm und durch dasselbe erst als nothwendig dargestellt sind, — wie Mann und Weib erst durch das von ihnen gezeugte Kind als wirklich nothwendig bedingt erscheinen.

Wie in diesem Reime die Wirkung von hinten nach vorn, von dem Schlusse zu dem Anfange zurückgeht, so schreitet sie aber mit nicht minderer Nothwendigkeit ebenfalls umgekehrt vor: Die Anfangsglieder erhalten durch das Schlußglied wohl erst ihre Bedeutung als Reim, das Schlußglied ohne die Anfangsglieder ist aber an und für sich gar nicht erst denkbar. So vermag die Dichtkunst das wirkliche Kunstwerk — und dieß ist nur das sinnlich unmittelbar dargestellte, — gar nicht zu schaffen, ohne die

Künſte, denen die ſinnliche Erſcheinung unmittelbar angehört; der Gedanke, dieſes bloße Bild oder Wollen der Erſcheinung, iſt an ſich geſtaltlos, und erſt wenn er den Weg wieder zurückgeht, auf dem er erzeugt wurde, kann er zur künſtleriſchen Wahrnehmbarkeit gelangen. In der Dichtkunſt kommt ſich die Abſicht der Kunſt überhaupt zum Bewußtſein: die anderen Kunſtarten enthalten in ſich aber die unbewußte Nothwendigkeit dieſer Abſicht. Die Dichtkunſt iſt der Schöpfungsprozeß, durch den das Kunſtwerk in das Leben tritt: aus Nichts vermag aber nur der Gott der Chriſten etwas zu machen, — der Dichter muß das Etwas haben, und dieſes Etwas iſt der ganze künſtleriſche Menſch, der in der Tanz- und Tonkunſt das zum Seelenverlangen gewordene ſinnliche Verlangen kundgiebt, welches durch ſich erſt die dichteriſche Abſicht erzeugt, in ihr ſeinen Abſchluß, in ihrer Erreichung ſeine Befriedigung findet.

Ueberall, wo das Volk dichtete, — und nur von dem Volke oder im Sinne des Volkes, d. i. aus Nothwendigkeit, kann allein wirklich gedichtet werden, — trat auch die dichteriſche Abſicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunſt, als Kopf des vollkommen vorhandenen Menſchen, in das Leben. Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden Thiere ſicher nicht zu ſchweigender, ruhig ſich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen etwa bloß gedruckte Gedichte zu leſen gegeben hätte: ihren

Ohren mußte die tönende Herzensstimme, ihren nur nach Fraß spähenden Augen der anmuthig und kühn sich bewegende menschliche Leib der Art erst imponiren, daß sie unwillkürlich in diesen Menschen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen fressenswerthen, sondern auch hörens- und sehenswerthen Gegenstand erkannten, ehe sie fähig wurden, seinen moralischen Sentenzen Aufmerksamkeit zu schenken.

Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur recitirte Dichtung: die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zusammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her — ungefähr wie in der Hohenstaufenzeit die Bruchstücke des verlorengegangenen Nibelungenliedes. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher literarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter

Dialoge. Dieſe epiſch-lyriſchen Darſtellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwiſchen der eigentlichen älteſten Lyrik und der Tragödie, den normalen Uebergangspunkt von jener zu dieſer. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politiſche Leben eintretende Volkskunſtwerk, und an ihrem Erſcheinen können wir ſehr deutlich das von einander abweichende Verfahren in der Weiſe des Kunſtſchaffens des Volkes und des blos literärgeſchichtlichen Machens der ſogannten gebildeten Kunſtwelt wahrnehmen. Als nämlich das lebendige Epos zum Gegenſtande kritiſch-literariſcher Vergnügungen des peiſiſtratiſchen Hofes wurde, war dieſer im Volksleben in Wahrheit bereits verblüht, — aber nicht etwa, weil dem Volke der Athem ausgegangen, ſondern weil es das Alte bereits zu überbieten, aus unverſiegbarer, künſtleriſcher Fülle das unvollkommenere Kunſtwerk ſchon zu dem vollkommeneren auszudehnen vermochte. Denn während jene Profeſſoren und Literaturforſcher im fürſtlichen Schloſſe an der Conſtruction eines literariſchen Homeros arbeiteten, mit Behagen an ihrer eigenen Unproductivität ſich dem Staunen über ihre Klugheit hingaben, vermöge deren ſie einzig das Verlorengegangene und nicht im Leben mehr Vorhandene zu verſtehen vermochten, — brachte Theſpis bereits ſeinen Karren nach Athen geſchleppt, ſtellte ihn an den Mauern der Hofburg auf, rüſtete die Bühne, betrat ſie, aus dem

Chore des Volkes herausſchreitend, und ſchilderte nicht mehr, wie im Epos, die Thaten der Helden, ſondern ſtellte ſie ſelbſt als dieſer Held dar.

Bei dem Volke iſt Alles Wirklichkeit und That; es handelt, und freut ſich dann im Denken ſeines Handelns: So jagte das heitre Volk von Athen die trübſinnigen Söhne des kunſtſinnigen Peiſiſtratos bei einer hitzigen Veranlaſſung zu Hof und Stadt hinaus und bedachte dann, wie es bei dieſer Gelegenheit ein ſich ſelbſt gehörendes, freies Volk geworden ſei; ſo ſtellte es die Bretter der Bühne auf, ſchmückte als Tragöd ſich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um ſelbſt Gott oder Held zu ſein, und die Tragödie war erſchaffen, deren Blüthe es mit wonnigem Bewußtſein von ſeiner Schöpferkraft genoß, deren metaphyſiſchen Grund aufzuſuchen es aber der kopfzerbrecheriſchen Spekulation unſerer heutigen Hoftheaterdramaturgen rückſichtslos genug allein überließ.

Die Blüthe der Tragödie dauerte genau ſo lange, als ſie aus dem Geiſte des Volke heraus gedichtet wurde und dieſer Geiſt eben ein wirklicher Volksgeiſt, nämlich ein gemeinſamer, war. Als die nationale Volksgenoſſenſchaft ſich ſelbſt zerſplitterte, als das gemeinſame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den ſophiſtiſchen Nadelſtichen des egoiſtiſch ſich zerſetzenden atheniſchen Geiſtes zerſtochen und zerſtückt wurde, — da hörte auch das Volks-

kunſtwerk auf: da bemächtigten ſich die Profeſſoren und Doctoren der ehrbaren Literatenzunft des in Trümmer zerfallenden Gebäudes, ſchleppten Balken und Steine beiſeit, um an ihnen zu forſchen, zu combiniren und zu meditiren. Ariſtophaniſch lachend ließ das Volk den gelehrten Inſecten den Abgang ſeines Verzehrten, warf die Kunſt auf ein paar tauſend Jahre zur Seite, und machte aus innerer Nothwendigkeit Weltgeſchichte, während Jene auf alexandriniſchen Oberhofbefehl Literaturgeſchichte zuſammenſtoppelten. —

Das Weſen der Dichtkunſt, nach der Auflöſung der Tragödie und nach ihrem Ausſcheiden aus der Gemeinſamkeit mit der darſtellenden Tanz- und Tonkunſt, läßt ſich — trotz der ungeheuren Anſprüche, die ſie erhob, — leicht genug zu einer genügenden Ueberſicht darſtellen. Die einſame Dichtkunſt — dichtete nicht mehr; ſie ſtellte nicht mehr dar, ſie beſchrieb nur; ſie vermittelte nur, ſie gab nicht mehr unmittelbar; ſie ſtellte wahrhaft Gedichtetes zuſammen, aber ohne das lebendige Band des Zuſammenhaltens; ſie regte an, ohne die Anregung zu befriedigen; ſie reizte zum Leben, ohne ſelbſt zum Leben zu gelangen; ſie gab den Katalog einer Bildergallerie, aber nicht die Bilder ſelbſt. Das winterliche Geäſt der Sprache, ohne des ſommerlichen Schmuckes des lebendigen Laubes der Töne, verkrüppelte ſich zu den dürren, lautloſen Zeichen der Schrift: ſtatt dem Ohre theilte ſtumm ſie ſich nun

dem Auge mit; die Dichterweiſe ward zur Schreibart — zum Schreibeſtyl der Geiſteshauch des Dichters.

Da ſaß ſie nun, die einſame grämliche Schweſter, hinter der qualmenden Lampe im düſtren Zimmer, — ein weiblicher Fauſt, der über Staub und Mottenfraß hinweg aus dem unbefriedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorſtellung und Einbildung, in das wirkliche Leben hinaus ſich ſehnte, um mit Fleiſch und Bein, niet- und nagelfeſt, unter wirklichen Menſchen als wirklicher Menſch zu gehen und zu ſtehen. Ach! ihr Fleiſch und Bein hatte die arme Schweſter in übergedankenvoller Gedankenloſigkeit von ſich fahren laſſen: was ihr nun fehlte, der körperloſen Seele, konnte ſie jetzt immer nur beſchreiben, wie ſie es von ihrem trüben Zimmer aus, durch das Fenſter des Denkens, in der lieben weiten Sinnenwelt leben und ſich bewegen ſah; von dem Geliebten ihrer Jugend konnte ſie ewig nur ſchildern: „ſo ſah er aus, ſo gebahrten ſeine Glieder, ſo blitzte ſein Auge, ſo tönte ſeiner Stimme Klang!“ Aber all dieß Schildern und Beſchreiben, ſo wohlgefällig ſie es auch ſelbſt zur Kunſt erheben wollte, ſo erfindungsreich ſie ſich auch bemühte, es in Sprach- und Schriftformen zu erſetzendem künſtleriſchem Troſte ſich zu geſtalten, — es war doch immer nur ein eitel überflüſſiges Bemühen, die Stillung eines Bedürfniſſes, das nur aus einem, willkür-

lich zugezogenen, organiſchen Fehler entſprang; es war nichts Anderes als der nothdürftig reiche Vorrath an im Grunde widerlichen Sprachzeichen eines Stummen.

Der wirkliche geſunde Menſch, wie er in ſeiner vollen leiblichen Geſtalt vor uns ſteht, beſchreibt nicht was er will und wen er liebt, ſondern er *will* und *liebt*, und theilt uns durch ſeine künſtleriſchen Organe die Freude an ſeinem Wollen und Lieben mit: dieß thut er im dargeſtellten Drama nach höchſter Fülle beſtimmt und unmittelbar. Dem Drange nach erſetzender Schilderung, nach künſtlich vergegenſtändlichender Beſchreibung der, von der Erſcheinung losgelöſten, Dichtkunſt, und dem unſäglich umſtändlichen Verfahren, mit dem ſie hier zu Werke gehen muß, haben wir einzig dieſe millionenfache Maſſe dicker Bücher zu verdanken, durch die ſie im Grunde nur den Jammer ihrer Unbeholfenheit hat mittheilen wollen. Dieſer ganze undurchdringliche Wuſt der aufgeſpeicherten Litteratur iſt in Wahrheit nichts Anderes, als das — trotz Millionen Phraſen — ewig nicht zu Wort kommende, Jahrhunderte lang — in Verſen und in Proſa — ſich abmühende Stammeln des, nach ſeinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, ſprachunfähigen Gedankens.

Dieſer Gedanke, die höchſte und bedingteſte Thätigkeit des künſtleriſchen Menſchen, hatte von dem warmen,

ſchönen Leibe, deſſen Sehnen ihn gezeugt und genährt, ſich losgetrennt wie von einem hemmenden, feſſelnden Bande, das an ſeiner unbegränzten Freiheit ihn hindere: — ſo glaubte das chriſtliche Sehnen vom ſinnlichen Menſchen ſich losreißen zu müſſen, um im ſchrankenloſen Himmelsäther zu freieſter Willkür ſich auszudehnen. Wie unablösbar jener Gedanke und dieſes Sehnen aber von dem Weſen der menſchlichen Natur ſei, das ſollte ihnen in dieſer Trennung gerade erſt kund werden: ſo hoch und luftig ſie aufſchweben mochten, immer nur konnten ſie es in der Geſtalt des leiblichen Menſchen. Den Körper, wie er an die Geſetze der Schwere gebunden iſt, vermochten ſie allerdings nicht mit ſich zu nehmen; wohl aber eine von ihm abſtrahirte, dunſtig flüſſige Maſſe, die unwillkürlich Form und Gebahren des menſchlichen Leibes wieder annähm. So ſchwebte der dichteriſche Gedanke als menſchlich geſtaltete Wolke in der Luft, die ihren Schatten ausbreitete über das wirkliche, leibliche Erdenleben, zu dem ſie ewig nur herabblickte und in dem ſie ſich aufzulöſen verlangen mußte, wie aus ihm ja allein ſie ihre dunſtigen Nebellebensſäfte ſog. Die wirkliche Wolke löſt ſich auf, indem ſie die Bedingungen ihres Daſeins der Erde wieder zurückgiebt: als befruchtender Regen ſenkt ſie ſich auf die Gefilde herab; dringt tief in das durſtige Erdreich hinein; tränkt die ſchmachtenden Keime der Pflanze, die dann in

üppiger Fülle ſich dem Sonnenlichte erſchließt, — dem Lichte, das die ſchattende Wolke zuvor der Flur entzogen hatte. So ſoll der dichteriſche Gedanke das Leben wieder befruchten, nicht als eitle, weſenloſe Wolke zwiſchen das Leben und dem Lichte ſich mehr lagern.

Was auf jener Höhe die Dichtkunſt gewahrte, war eben nur das Leben: je höher ſie ſich hob, deſto überſichtlicher vermochte ſie es zu erſpähen; in je größerem Zuſammenhange ſie es ſo aber zu erfaſſen im Stande war, deſto lebhafter ſteigerte in ihr ſich das Verlangen, dieſen Zuſammenhang zu ergründen, gründlich zu erforſchen. So ward die Dichtkunſt Wiſſenſchaft, Philoſophie. Dem Drange, die Natur und die Menſchen ihrem Weſen nach zu erkennen, verdanken wir die unendlich reiche Literatur, deren Kern jenes gedankenhafte Dichten iſt, wie es ſich uns in der Menſchen- und Naturkunde und in der Philoſophie kund giebt. Je lebhafter in dieſen Wiſſenſchaften das Verlangen nach Darſtellung des Erkannten ſich ausſpricht, deſto mehr nähern ſie ſich wieder dem künſtleriſchen Dichten, und der erreichbarſten Vollendung in der Verſinnlichung des allgemeinen Gegenſtandes gehören die herrlichen Werke aus dieſem Kreiſe der Literatur an. Nichts Anderes vermag aber endlich die tiefſte und allgemeinſte Wiſſenſchaft zu wiſſen, als das Leben ſelbſt, und der Inhalt des Lebens iſt kein

anderer als der Menſch und die Natur: vollkommenſte Verſicherung ihrer ſelbſt erhält daher die Wiſſenſchaft nur wieder im Kunſtwerk, in dem Werke, das den Menſchen und die Natur — ſo weit dieſe im Menſchen ſich zum Bewußtſein gelangt — unmittelbar darſtellt. Die Erfüllung der Wiſſenſchaft iſt ſomit ihre Erlöſung in die Dichtkunſt, aber in die Dichtkunſt, die in ſchweſterlicher Gemeinſchaft mit den übrigen Künſten zum vollendeten Kunſtwerke ſich anläßt, — und dieſes Kunſtwerk iſt kein anderes als das Drama. —

Das Drama iſt nur als vollſter Ausdruck eines gemeinſchaftlichen künſtleriſchen Mittheilungsverlangens denkbar; dieſes Verlangen will ſich aber wiederum nur an eine gemeinſchaftliche Theilnahme kundgeben. Wo ſowohl dieſes gemeinſchaftliche Verlangen als dieſe gemeinſchaftliche Theilnahme fehlt, iſt das Drama kein nothwendiges, ſondern ein willkürliches Kunſtprodukt. Ohne daß jene Bedingungen im Leben vorhanden waren, hat nun der Dichter für ſich allein, im Drange nach unmittelbarer Darſtellung des von ihm erkannten Lebens, das Drama zu ſchaffen verſucht: ſein Schaffen mußte daher allen Mängeln willkürlichen Verfahrens unterliegen. Genau nur in dem Grade, als ſein Drang aus einem gemeinſchaftlichen hervorging und an eine gemeinſchaftliche Theilnahme ſich ausſprechen konnte, finden wir ſeit der Wiederbelebung des

Drama's die nothwendigen Bedingungen deſſelben erfüllt, das Verlangen, ihnen zu entſprechen, mit Erfolg belohnt.

Ein gemeinſchaftlicher Drang zum dramatiſchen Kunſtwerke kann nur in Denjenigen vorhanden ſein, welche gemeinſchaftlich das Kunſtwerk wirklich darſtellen: dieſe ſind, nach unſren Begriffen, die Schauſpielergenoſſenſchaft. Solche Genoſſenſchaften ſehen wir am Schluſſe des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervorgehen: Diejenigen, die ſpäter ſich ihrer bemeiſterten und vom Standpunkte der abſoluten Dichtkunſt aus, ihnen das Geſetz machten, erwarben ſich das Verdienſt, in Grund und Boden das verdorben zu haben, was Derjenige, der unmittelbar aus ſolch einer Genoſſenſchaft hervorging, mit ihr und für ſie dichtete, zum Staunen aller Zeiten erſchaffen hatte. Aus der innigſten, wahrhafteſten Natur des Volkes heraus dichtete Shakeſpeare für ſeine Schauſpielgenoſſen das Drama, das uns um ſo ſtaunenswürdiger erſcheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein und ohne alle Hülfe verwandter Kunſtarten es erſtehen ſehen: nur eine Hülfe ward ihm zu Theil, die Phantaſie ſeines Publikum's, das mit lebhafter Theilnahme ſich der Begeiſterung der Genoſſen des Dichters zuwandte. Ein unerhörtes Genie, und eine nie wieder erſchienene Gunſt glücklicher Umſtände, erſetzten gemeinſchaftlich, was ihnen

gemeinſchaftlich abging. Das ihnen gemeinſame Schöpferiſche war aber — das Bedürfniß, und wo dieſes in wahrhafter, naturnothwendiger Kraft ſich äußert, da vermag der Menſch auch das Unmögliche um es zu befriedigen: aus der Armuth wird Fülle aus dem Mangel Ueberfluß; die ungeſchlachte Geſtalt des ſchlichten Volkskömödianten ſpricht in Heldengebärden, der rauhe Klang der Alltagsſprache wird tönende Seelenmuſik, das rohe mit Teppichen umhangene Brettergerüſt wird zur Weltbühne mit all ihren reichen Scenen. Nehmen wir dieß Kunſtwerk aus der Fülle glücklicher Bedingungen hinweg, ſtellen wir es außerhalb des Bereiches zeugender Kraft, wie ſie aus dem Bedürfniſſe dieſer einen, gerade ſo gegebenen Zeitperiode hervorging, — ſo ſehen wir aber zu unſrer Trauer, daß die Armuth doch nur Armuth, der Mangel doch nur Mangel war; daß Shakſpeare wohl der gewaltigſte Dichter aller Zeiten, ſein Kunſtwerk aber noch nicht das Werk für alle Zeiten war, — daß, nicht ſein Genius, wohl aber der unvollendete, nur wollende, noch nicht aber könnende künſtleriſche Geiſt ſeiner Zeit, ihn doch nur zum Theſpis der Tragödie der Zukunft machte. Wie der Karren des Theſpis, in dem geringen Zeitumfange der atheniſchen Kunſtblüthe, ſich zu der Bühne des Aeſchylos und Sophokles verhält, ſo verhält ſich die Bühne Shakeſpeare's, in dem ungemeſſenen Zeitraume der allgemein-

ſamen menſchlichen Kunſtblüthe, zu dem Theater der Zukunft. Die That des alleinigen Shakeſpeare, die ihn zu einem allgemeinen Menſchen, zum Gott machte, iſt doch nur die That des einſamen Beethoven, die ihn die Sprache der künſtleriſchen Menſchen der Zukunft finden ließ: erſt wo dieſe beiden Prometheus' — Shakſpeare und Beethoven — ſich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleiſch und Blut ſich bewegen werden, wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoiſten, in dem weiten, von warmen Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft üppig ſich ausdehnen wird, — erſt da wird, in der Gemeinſchaft aller ſeiner Kunſtgenoſſen, auch der Dichter ſeine Erlöſung finden. —

Auf dem weiten Wege von der Bühne Shakeſpeares zu dem Kunſtwerke der Zukunft ſollte der Dichter ſeiner einſamen Unſeligkeit erſt noch recht inne werden. Aus der Genoſſenſchaft der Darſteller war der dramatiſche Dichter naturgemäß hervorgegangen; in thörigem Hochmuthe wollte er ſich nun über die Genoſſen erheben, und ohne ihre Liebe, ohne ihren Drang, ganz für ſich hinter dem Gelehrtenpulte das Drama Denen dictiren, aus deren freiem Darſtellungstriebe es doch einzig nur unwillkürlich erwachſen, und deren gemeinſamem Wollen er nur die bindende, einigende Abſicht zuweiſen konnte. So verſtummten dem

Dichter, der den künſtleriſchen Lebensdrang beherrſchen, nicht mehr nur ausſprechen, wollte, die zu dienenden Sklaven erniedrigten Organe der dramatiſchen Kunſt. Wie der Virtuos die Taſten des Klavieres auf und niederdrückt, ſo wollte der Dichter nun das künſtlich aneinandergefügte Schauſpielerperſonal wie ein hölzernes Inſtrument ſpielen, aus dem man gerade nur ſeine ſpecielle Kunſtfertigkeit hören, auf dem man nur ihn, den ſpielenden Virtuoſen, wahrnehmen ſollte. Dem ehrgierigen Egoiſten erwiderten die Taſten des Inſtrumentes auf ihre Weiſe: je bravourwüthiger er darauf loshämmerte, deſto mehr ſtockten und klapperten ſie.

Göthe zählte einſt nur vier Wochen reinen Glückes aus ſeinem überreichen Leben zuſammen: die unſeligſten Jahre ſeines Lebens erwähnt er nicht beſonders; wir kennen ſie aber: — es waren die, in denen er jenes ſtockende und verſtimmte Inſtrument ſich zu ſeinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautloſen Einöde kunſtliterariſchen Schaffens ſich in das lebendig, klangvolle Kunſtwerk zu erlöſen. Weſſen Auge war ſicherer und umfaſſender im Erkennen des Lebens, als das ſeinige? Was er erſehen, geſchildert, und beſchrieben, das wollte er nun auf jenem Inſtrumente zu Gehör bringen. O Himmel! wie entſtellt, wie unkennbar klangen ihm ſeine in dichteriſche Muſik gebrachten, Anſchauungen entgegen!

Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müſſen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd ſie endlich ſprangen! — Er mußte erſehen, daß in der Welt Alles möglich iſt, nur nicht, daß der abſtrakte Geiſt die Menſchen regiere: wo dieſer Geiſt nicht aus dem ganzen geſunden Menſchen herauskeimt und ſeine Blüthe entfaltet, da läßt er ſich nicht von oben herein eingießen. Der egoiſtiſche Dichter kann durch ſeine Abſicht mechaniſche Puppen ſich bewegen laſſen, nicht aber aus Maſchinen wirkliche Menſchen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Göthe Menſchen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel, — Zum warnenden Beiſpiele für alles unnatürliche Regieren von Oben!

Wo ein Göthe geſcheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorne herein ſich als geſcheitert anzuſehen: die Dichter dichteten noch Schauſpiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, ſondern für das glatte Papier. Nur was ſo in zweiter oder dritter Qualität noch hier oder da, der Lokalität angemeſſen, herumdichtete, gab ſich mit den Schauſpielern ab; nicht aber der vornehme ſich ſelbſt dichtende Dichter, der von allen Lebensfarben nur noch die abſtrakte preußiſche Landesfarbe, Schwarz auf Weiß, anſtändig fand. So erſchien denn das Unerhörte: für die ſtumme Lectüre geſchriebene Dramen!

Digitized by Google

Behalf ſich Shakeſpeare im Drange nach unmittelbarem Leben mit dem rohen Gerüſte ſeiner Volksbühne, ſo genügte der egoiſtiſchen Reſignation des modernen Dramatikers die Buchhändlertafel, auf der er ſich lebendig todt zum Markte auslegte. Hatte das ſinnlich erſcheinende Drama ſich an das Herz des Volkes geworfen, ſo legte das „im Verlag" erſchienene Bühnenſtück ſich der Geneigtheit des Kunſtkritikers zu Füßen. Aus einer ſklaviſchen Abhängigkeit in die andere ſich fügend, ſchwang ſich ſo die dramatiſche Dichtkunſt — nach ihrem eitlen Wähnen — zur unbegränzten Freiheit auf; — dieſe läſtigen Bedingungen, unter denen allein ein Drama in das Leben treten konnte, durfte ſie ja nun ohne alle Umſtände über den Haufen werfen, nur was *leben* will, hat der Nothwendigkeit zu gehorchen, — was aber viel *mehr* als leben, nämlich *todt* ſein will, das kann mit ſich machen, was es Luſt hat: das Willkürlichſte iſt in ihm das Nothwendigſte, und je unabhängiger von den Bedingungen der ſinnlichen Erſcheinung, deſto unabhängiger durfte die Dichtkunſt ſich nur noch dem Sichſelbſtwollen, der abſoluten Selbſtbewunderung überlaſſen.

So war durch die Aufnahme des Drama's in die Literatur nur eine neue Form gewonnen, in der die Dichtkunſt nicht wieder ſich ſelbſt dichten konnte, vom Leben nur den zufälligen Stoff entnehmend, den ſie willkürlich zur

einzig nothwendigen Selbſtverherrlichung benutzen durfte. Aller Stoff, alle Form war ihr nur dazu da, einen abſtrakten Gedanken — das idealiſirte ſelbſtſüchtige liebe Ich des Dichters dem leſenden Auge auf das Dringendſte anzuempfehlen. Wie treulos vergaß ſie dabei, daß ſie alle, auch die complicirteſten ihrer Formen, doch nur dieſem hochmüthig verachteten himmliſchen Leben erſt zu verdanken hatte! von der Lyrik durch alle Dichtungsformen hindurch bis zu dieſem literariſchen Drama, giebt es nicht eine einzige, die nicht der leiblichen Unmittelbarkeit des Volkslebens, als beiweitem reinere und edlere Form entblüht wäre, als ſie unter der Entſtellung durch die unleibliche Dichtkunſt ſich kund zu geben vermocht hätte. Was ſind alle die Ergebniſſe des ſcheinbar ſelbſtſtändigen Geſtaltens der abſtrakten Dichtkunſt in Bezug auf Sprache, Vers und Ausdruck, gegen die immer friſch gezeugte Schönheit, Mannigfaltigkeit und Vollendung der Volkslyrik, welche die Forſchung jetzt in höchſtem Reichthume erſt wieder unter Schutt und Trümmer hervorzuziehen bemüht iſt? Dieſe Volkslieder ſind ohne Tonweiſe aber gar nicht zu denken: was aber nicht nur geſprochen, ſondern auch geſungen wurde, gehörte dem unmittelbar ſich kundgebenden Leben an; wer ſpricht und ſingt, der drückt zugleich auch durch Gebärde und Bewegung ſeine Gefühle aus, — wenigſtens wer dies unwillkürlich thut, wie das

Volk, — allerdings nicht der geſchulte Zögling unſrer Geſangsprofeſſoren. — Wo die ſo geartete Kunſt blüht, da erfindet ſie von ſelbſt aber auch immer neue Wendungen des Ausdrucks, neue Formen der Dichtung, und die Athener lehren uns ja, wie im Fortſchritt dieſer Selbſtbildung das höchſte Kunſtwerk, die Tragödie geboren werden konnte. — Dagegen muß nun die vom Leben abgewandte Dichtkunſt ewig unfruchtbar bleiben; all ihr Geſtalten kann immer nur das der Mode, das des willkürlichen Combinirens — nicht Erfindens — ſein; unglücklich in jeder Berührung mit der Materie, — wendet ſie ſich daher immer wieder nur zum Gedanken zurück, dieſem raſtloſem Triebrade des Wunſches, des ewig begehrenden — ewig ungeſtillten Wunſches, der — die einzig mögliche Befriedigung in der Sinnlichkeit von ſich abweiſend — ewig nur ſich wünſchen, ewig nur ſich verzehren muß.

Aus dieſem Zuſtande der Unſeligkeit heraus vermag das gedichtete Literaturdrama ſich nur dadurch wieder zu erlöſen, daß es zum lebendigen wirklichen Drama wird. Der Weg dieſer Erlöſung iſt wiederholt und auch in neuerer Zeit oft eingeſchlagen worden, — von Manchem aus redlicher Sehnſucht, von vielen leider aber auch nur aus keinem anderen Grunde, als weil die Bühne unvermerkt ein einträglicherer Markt, als die Buchhändlertafel geworden war.

Die Oeffentlichkeit, möge sie auch in noch so großer gesellschaftlicher Entstellung sich zeigen, hält sich immer nur an das Unmittelbare und sinnlich Wirkliche; ja die Wechselwirkung des Sinnlichen macht im Grunde nur das aus, was wir Oeffentlichkeit nennen. Hatte die hochmüthig unfähige Dichtkunst sich von dieser unmittelbaren Wechselwirkung zurückgezogen, so hatten, in Bezug auf das Drama, die Schauspieler sich dieser allein bemächtigt. Sehr richtig gehört die theatralische Oeffentlichkeit eigentlich auch nur der darstellenden Genossenschaft allein. Wo aber Alles sich egoistisch absonderte, wie der Dichter von dieser Genossenschaft, der er der Sache gemäß ursprünglich unmittelbar angehört, — da trennte auch die Genossenschaft das gemeinschaftliche Band, das sie einzig zu einer künstlerischen machte. Wollte der Dichter unbedingt nur sich auf der Bühne sehen, — bestritt er somit von vorn herein der Genossenschaft ihre künstlerische Bedeutung, — so löste aus ihr mit weit natürlicherer Berechtigung, auch der einzelne Darsteller sich los, um unbedingt wiederum nur sich geltend zu machen — und hierin ward er vom Publikum, das unwillkürlich sich immer nur an die absolute Erscheinung hält, mit aufmunterndster Beistimmung unterstützt. — Die Schauspielkunst wurde hierdurch zur Kunst des Schauspielers, zur persönlichen Virtuosität, d. h. derjenigen egoistischen Kunstäußerung, die unbedingt

wiederum nur sich, die absolute Glorie der Persönlichkeit, will. Der gemeinsame Zweck, durch welchen einzig das Drama zum Kunstwerke wird, lag dem persönlichen Virtuosen bis zur unkenntlichsten Ferne ab, und was die Schauspielkunst als eine gemeinsame, auf den Geist der Gemeinsamkeit einzig begründete, ganz von selbst erzeugen muß — das dramatische Kunstwerk das will dieser eine Virtuose, oder die Zunft der Virtuosen, gar nicht, sondern sich, das seiner persönlichen Kunstfertigkeit speciell Entsprechende, das seine Eitelkeit einzig Lohnende allein. Hundert der fähigsten Egoisten, wenn sie alle auf einer Stelle versammelt sind, vermögen aber nicht das zu vollbringen, was nur das Werk der Gemeinsamkeit sein kann, wenigstens nicht eher, als bis sie eben aufhören, Egoisten zu sein; so lange sie dieß aber sind, ist ihre, unter äußerem Zwange einzig zu ermöglichende, gemeinschaftliche Wirksamkeit nur die des gegenseitigen Neides und Hasses, — und oft gleicht daher unsre Schaubühne dem Kampfplatze der beiden Löwen, auf dem wir nur noch die Schwänze erblicken, bis auf welche diese sich gegenseitig aufgefressen haben.

Nichts desto weniger ist dennoch da, woselbst nur diese Virtuosität des Darstellers für das Publikum den Begriff der Schauspielkunst ausmacht, — wie in den

meiſten franzöſiſchen Theatern und ſelbſt in der Opernwelt Italiens, eine natürlichere Aeußerung des künſtleriſchen Darſtellungstriebes vorhanden, als dort, wo der abſtrakte Dichter dieſes Triebes zu ſeiner Selbſtverherrlichung ſich bemächtigen will. Aus jener Virtuoſenwelt kann, wie die Erfahrung ſo oft bewieſen hat, bei einer der künſtleriſchen Befähigung entſprechenden, geſunden Herzensnatur ein dramatiſcher Darſteller hervorgehen, der durch eine einzige Leiſtung uns das höchſte Weſen der dramatiſchen Kunſt deutlicher zu erſchließen vermag, als hundert Kunſtdramen für ſich. Wo hingegen die dramatiſche Kunſtpoeſie auch für die lebendige Darſtellung allein experimentiren will, vermag ſie nur Virtuoſen und Publikum vollends ganz zu verwirren, oder mit allem Eigendünkel ſich in die ſchmäligſte Abhängigkeit zu begeben. Sie bringt entweder nur todtgeborene Kinder zu Welt, und das iſt ihre beſte Thätigkeit, denn hiermit ſchadet ſie doch nichts, — oder ſie impft ihre ureigene Krankheit des Wollens und Nichtkönnens wie eine verzehrende Peſt den noch halbwegs geſunden Gliedern der Schauſpielkunſt ein. Jedenfalls muß ſie nach den zwangvollen Geſetzen der abhängigſten Unſelbſtſtändigkeit verfahren: ſie muß ſich, um nur irgend welche Form zu gewinnen, überall dahin umſehen, wo dieſe Form irgendwo aus der wirklich lebendigen Schauſpielkunſt hervorgegangen war. Dieſe wird denn bei

uns in der neueſten Zeit faſt nur den Schülern Molière's entnommen.

Bei dem lebhaften, jeder Abſtraction im Grunde immer feindlichen Volke der Franzoſen, lebte die Schauſpielkunſt — ſoweit ſie nicht vom Einfluſſe des Hofes beherrſcht wurde — meiſt von ſich ſelbſt: was unter all dem übermächtigen, kunſtfeindlichen Einwirken unſerer allgemeinen ſocialen Zuſtände aus der modernen Schauſpielkunſt Geſundes ſich entwickeln konnte, haben wir, ſeit dem Erſterben des ſhakeſpeareſchen Drama's einzig den Franzoſen zu verdanken. Aber auch bei ihnen hat — unter dem Drucke des, allem Gemeinſamen tödtlichen, herrſchenden Weltgeiſtes, deſſen Weſen der Luxus und die Mode iſt, — das wirkliche, vollendete, dramatiſche Kunſtwerk auch nicht nur annähernd ſich erzeugen können: das einzige Gemeinſame in der modernen Welt, der Spekulations- und Schachergeiſt, hat auch bei ihnen alle Keime der wahren dramatiſchen Kunſt in egoiſtiſcher Zerſpaltung gehalten. Kunſtformen, die dieſem kümmerlichen Weſen entſprechen, hat die franzöſiſche Dramatik allerdings aber gewonnen: bei aller Unſittlichkeit des Inhaltes, ſpricht ſich ungemeines Geſchick in ihnen aus, dieſen Inhalt ſo ſchmackhaft wie möglich zu machen und immer haben ſie das Auszeichnende daß ſie aus dem Weſen gerade der franzöſiſchen Schau-

ſpielkunſt, alſo aus dem Leben, wirklich hervorgegangen ſind.

Unſere deutſchen Dramatiker, aus dem willkürlichen Inhalte ihrer dichteriſchen Abſicht nach Erlöſung in irgend einer nothwendig erſcheinenden Form ſich ſehnend, ſtellten ſich, da ſie nichts zu bilden vermochten, dieſe nothwendige Form willkürlich dar, indem ſie nach dem franzöſiſchen Schema griffen, ohne zu bedenken daß dieſes einem ganz verſchiedenen, wirklichen Bedürfniſſe entſprungen war. Wer nicht aus Nothwendigkeit verfährt, hat aber die Wahl nach Belieben. So waren auch unſere Dramatiker mit der Annahme der franzöſiſchen Form durchaus noch nicht ganz befriedigt: es fehlte zum Gebräu noch dieß und jenes, — etwas ſhakeſpeareſche Verwegenheit, etwas ſpaniſcher Pathos, und als Zuthat Ueberreſte ſchilleriſcher Idealität oder iffländiſcher Bürgergemüthlichkeit; dieß Alles nun nach franzöſiſchem Rezepte unerhört pfiffig angemacht, mit journaliſtiſcher Bedachtſamkeit auf den neueſten Skandal zugerichtet, dem beliebteſten Schauſpieler — da der Dichter nun einmal ſelbſt das Komödienſpielen nicht erlernt hat, — die Rolle womöglich wiederum eines Dichters zugetheilt, — dieß und jenes noch mit hinzu, wie es gerade die Umſtände fügen, —: ſo haben wir das modernſte dramatiſche Kunſtwerk, den in Wahrheit ſich ſelbſt,

d. h. ſeine handgreifliche Unfähigkeit dichtenden Dichter.

Genug von dem beiſpielloſen Jammer unſrer theatraliſchen Dichtkunſt, mit der wir im Grunde hier allein doch nur zu thun haben, da wir die eigentliche Literaturpoeſie durchaus nicht in den Kreis unſrer nähern Betrachtung zu ziehen haben; denn wir ſuchen im Hinblick auf das Kunſtwerk der Zukunft die Dichtkunſt da auf, wo ſie lebendige, unmittelbare Kunſt werden will, und dieß iſt im Drama, nicht aber da, wo ſie auf dieſes Lebendigwerden verzichtet, und — bei aller Fülle der Gedanken — die Bedingungen ihres eigenthümlichen Schaffens, doch nur der troſtloſen künſtleriſchen Unfähigkeit unſres öffentlichen Lebens entnimmt. Die Literaturpoeſie iſt der einzige — traurige und unvermögende! — Troſt des, nach dichteriſchem Genuß verlangenden, einſamen Menſchen der Gegenwart: der Troſt, den ſie gewährt, iſt aber in Wahrheit nur das geſteigerte Verlangen nach dem Leben, nach dem lebendigen Kunſtwerke; denn der Trieb dieſes Verlangens iſt ihre eigene Seele, — wo er ſich nicht ausſpricht, nicht offen und mit Macht ſich kundgiebt, da iſt die letzte Wahrheit auch aus dieſer Poeſie verſchwunden: je redlicher und ungeſtümer er jedoch in ihr lebt, deſto wahrhaftiger iſt aber auch das Zugeſtändniß ihrer eigenen Troſtloſigkeit in ihr ausgeſprochen, und als

einzig mögliche Befriedigung ihres Verlangens ihre Selbstvernichtung, ihr Aufgehen in das Leben, in das lebendige Kunstwerk der Zukunft von ihr bekannt.

Erwägen wir, wie diesem warmen, schönen Verlangen der Literaturpoesie einst entsprochen werden müsse, und überlassen wir während dessen unsere moderne dramatische Dichtkunst den glorreichen Triumphen ihrer stupiden Eitelkeit!

6.

Bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten.

Bei übersichtlicher Wahrnehmung des Gebahrens jeder der drei rein menschlichen Kunstarten nach ihrem Losreißen aus dem ursprünglichen Vereine, mußten wir deutlich erkennen, daß genau da, wo die eine Kunstart die andere berührte, wo die Fähigkeit der andern für die der einen eintrat, sie auch ihre natürliche Gränze fand: über diese Gränze vermochte sie sich von dieser Kunstart wieder bis zu der dritten, und durch diese dritte wieder bis zu sich selbst, bis zu ihrer besondersten Eigenthümlichkeit zurück, auszudehnen, — jedoch nur nach den natürlichen Gesetzen der Liebe, der Hingebung an das Gemeinsame durch die Liebe. Wie der Mann durch die Liebe in die Natur des

Weibes ſich verſenkt, um durch dieſes in ein Drittes, das Kind aufzugehen, — in dem Dreivereine dennoch aber nur ſich, in ſich jedoch ſein erweitertes, ergänztes und vervollſtändigtes Weſen liebend wiederfindet: ſo vermag jede der einzelnen Kunſtarten, im vollkommenen gänzlich befreiten Kunſtwerke ſich ſelbſt wiederzufinden, ja ſich ſelbſt, ihr eigenſtes Weſen, als zu dieſem Kunſtwerke erweitert anzuſehen, ſobald ſie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Verſenkung in die verwandten Kunſtarten, wieder zu ſich zurückkommt, und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunſtwerke findet, zu dem ſie ſelbſt ſich erweitert weiß. Nur die Kunſtart, die das gemeinſame Kunſtwerk will, erreicht ſomit aber auch nur die höchſte Fülle ihres eigenen beſonderen Weſens; wogegen diejenige, die nur ſich, ihre höchſte Fülle ſchlechtweg aus ſich allein will, bei allem Luxus, den ſie auf ihre einſame Erſcheinung verwendet, arm und unfrei bleibt. Der Wille zum gemeinſamen Kunſtwerke entſteht aber in jeder Kunſtart unwillkürlich, unbewußt von ſelbſt, ſobald ſie an ihren Schranken angelangt, der entſprechenden Kunſtart ſich giebt, nicht aber von ihr zu nehmen ſtrebt: ganz ſie ſelbſt bleibt ſie, wenn ſie ganz ſich ſelbſt giebt: zu ihrem Gegentheile muß ſie aber werden, wenn ſie endlich ganz von der andern ſich nur erhalten muß: „wes' Brot ich eſſe, des' Lied ich ſinge."

Wenn ſie aber ganz einer andren ſich giebt ſo bleibt ſie auch ganz in ihr enthalten, vermag ganz aus ihr in die dritte überzugehen, um ſo im gemeinſamen Kunſtwerke in höchſter Fülle ganz ſie ſelbſt wiederum zu ſein. —

Von allen Kunſtarten bedurfte, ihrem innerſten Weſen nach, keine der Vermählung mit einer andern ſo ſehr als die Tonkunſt, weil ſie in ihrer ſonderlichſten Eigenthümlichkeit eben nur wie ein flüſſiges Naturelement zwiſchen den, beſtimmter und individueller ſich gebenden, Weſenheiten beider anderen Kunſtarten ausgegoſſen iſt. Nur durch die Rhythmen des Tanzes, oder nur als Trägerin des Wortes, vermochte ſie aus ihrem unendlich verſchwimmenden Weſen zu genau unterſcheidbarer, charakteriſtiſcher Körperlichkeit zu gelangen. Keine der anderen Kunſtarten vermochte ſich aber unbedingt liebevoll in das Element der Tonkunſt zu verſenken: jede ſchöpfte nur aus ihm ſo weit, als es ihr zu einem beſtimmten egoiſtiſchen Zwecke dienlich ſchien; jede nahm nur von ihr, gab ſich ihr aber nicht, — ſo daß die Tonkunſt, die aus Lebensbedürfniß überall hin die Hand ausſtreckte, ſich endlich ſelbſt nur noch durch Nehmen zu erhalten ſuchen mußte. So verſchlang ſie zunächſt das Wort, um nach Belieben mit ihm zu machen, was ſie verlangte: verfügte ſie nun über dieſes Wort in der chriſtlichen Muſik nach unbedingter Gefühlswillkür, ſo verlor ſie aber auch an ihm, ſo

zu ſagen, das Knochenmark, deſſen ſie, im Sehnen nach Menſchwerdung, zu der Flüſſigkeit ihres Blutes bedurfte, und an dem ſie ſich zu kernigem Fleiſche hätte verdichten können. Ein nothwendiges neues, kräftiges Erfaſſen des Wortes, um an ihm ſich zu geſtalten, gab ſich in der proteſtantiſchen Kirchenmuſik kund und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Paſſionsmuſik, in der das Wort nicht mehr bloßer verſchwimmender Gefühlsausdruck war, ſondern zum Handlung zeichnenden Gedanken ſich erkräftigte. In dieſen kirchlichen Dramen nöthigte die, immer noch vorherrſchende und Alles nur für ſich conſtruirende, Muſik, gleichſam die Dichtkunſt, ſich ernſtlich und männlich mit ihr zu befaſſen: die feige Dichtkunſt ſchien aber wie vor dieſer Zumuthung zu erſchrecken; es dünkte ihr angemeſſen, dem gewaltig anſchwellenden Ungeheuer der Muſik, wie um es zu begütigen, einige zu erübrigende Biſſen von ſich zum Fraße hinzuwerfen, nur aber um, wiederum egoiſtiſch gebietend, in ihrer beſonderen Sphäre, der Literatur, ganz und ungeſtört ſie ſelbſt bleiben zu dürfen. Dieſer eigenſüchtig feigen Stimmung der Dichtkunſt zur Tonkunſt haben wir die naturwidrige Ausgeburt des Oratoriüm's zu verdanken, wie es ſich aus der Kirche endlich in den Conzertſaal verpflanzte. Das Oratorium will Drama ſein, aber genau nur ſo weit,

als es der Musik erlaubt die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Wo die Dichtkunst für sich das Alleinige sein wollte, wie im recitirten Schauspiele, da nahm sie die Musik in ihren Dienst zu Nebenzwecken, zu ihrer Bequemlichkeit, wie z. B. zur Unterhaltung der Zuschauer in den Zwischenakten, oder auch zur Steigerung der Wirkung gewisser stummer Handlungen, wie eines behutsamen Spitzbubeneinbruches und dergleichen mehr. Nicht minder geschah dieß von der Tanzkunst, wenn sie stolz zu Rosse saß und von der Musik ganz ergebenst den Steigbügel sich halten ließ. Gerade so machte es nun die Tonkunst im Oratorium mit der Dichtkunst: sie ließ sich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen sie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte. Zur unverschämtesten Aeußerung ihres immer anschwellenden Hochmuthes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper. Hier nahm sie den Tribut der Dichtkunst bis auf den letzten Heller in Anspruch: die Poesie sollte ihr nicht mehr nur Verse machen, nicht mehr wie im Oratorium, menschliche Charaktere und dramatische Zusammenhänge nur andeuten um ihr Anhalt zur Ausbreitung zu geben, — sondern sie sollte ihr ganzes Wesen, Alles was sie irgend vermochte, vollständige Charaktere und complicirte dramatische Handlungen, kurz das ganze gedichtete Drama selbst ihr zu Füßen legen,

um nach Belieben mit diesem Huldigungsgeschenke machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe.

Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das suprematische Recht der Gesetzgebung an, ja ihrem — aber egoistisch geleiteten — Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu verdanken. In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst ihr aber nur dienen sollen, regt sich, aus den Gegenden der egoistischen Gestaltungen dieser her, jedoch ein beständiges Reaktionsgelüst gegen die herrschsüchtige Schwester auf. Dicht- und Tanzkunst hatten sich auf ihre Weise das Drama besonders angeeignet: Schauspiel und pantomimisches Ballet waren die beiden Territorien, zwischen denen sich die Oper nun ergoß, von beiden in sich aufnehmend, was ihr, zur egoistischen Selbstverherrlichung der Musik unerläßlich schien. Schauspiel und Ballet waren sich aber ihrer gewaltsamen Sonderselbstständigkeit sehr wohl bewußt: sie liehen sich der Schwester nur wider Willen her und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich allein geltend zu machen. Sowie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt, und ihr Netz der modernen Intrigue

auswirft, ſo iſt Schweſter Muſik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnenfäden drehen und wenden, die die raffinirende Theaterſtückmacherei allein zum Gewebe verbinden kann: da ſchwirrt und zwitſchert ſie denn wohl noch, wie in der franzöſiſchen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mißmuthig der Athem ausgeht, und Schweſter Proſa ganz allein ſich nur noch breit macht. Die Tanzkunſt hingegen darf nur irgend welche Lücke im Athemholen der geſetzgebenden Sängerin erſehen, irgend welches Erkalten des Lavaſtromes muſikaliſchen Gefühlsergusſes, — ſogleich ſchwingt ſie ihre Beine bis zu ihrer Ausdehnung über die ganze Bühne, tanzt die Schweſter Muſik von der Scene hinweg in das einzige Orcheſter noch hinunter, dreht, ſchwenkt und wirbelt ſich ſo lange, bis das Publikum den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Oper vor lauter Beinen gar nicht mehr ſieht.

So wird die Oper zum gemeinſamen Vertrage des Egoismus der drei Künſte. Die Tonkunſt, um ihre Suprematie zu retten, verträgt mit der Tanzkunſt auf ſo und ſo viele Viertelſtunden, die ihr ganz allein gehören ſollen: in dieſer Zeit ſoll die Kreide auf den Schuhſohlen die Geſetze der Bühne ſchreiben, nach dem Syſteme der Beinſchwingungen, nicht aber dem der Tonſchwingungen, Muſik gemacht werden; auch ſoll den Sängern ausdrücklich verboten ſein, nach irgend welcher anmuthiger Leibesbe-

wegung ſich gelüſten zu laſſen, — dieſe ſoll nur dem Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch ſchon zur Conſervirung ſeiner Stimme, zur vollſtändigſten Enthaltung von mimiſcher Gebärdenluſt verpflichtet ſein ſoll. Mit der Dichtkunſt ſetzt ſie aber zu deren höchſter Befriedigung feſt, daß man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja ihre Verſe und Worte möglichſt gar nicht einmal ausſprechen wolle, um ſie dafür, als gedrucktes und nothwendig nachzuleſendes Textbuch, ganz wieder Literatur, ſchwarz auf weiß, ſein zu laſſen. So iſt denn der edle Bund geſchloſſen, jede Kunſtart wieder ſie ſelbſt, und zwiſchen Tanzbein und Textbuch ſchwimmt die Muſik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin ſie Luſt hat. — Das iſt die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunſt! —

Nach ſo ſchmäligem Vertrage mußte aber die Tonkunſt, ſo glänzend ſie auch in der Oper zu herrſchen ſchien, dennoch ihrer demüthigſten Abhängigkeit inne werden. Ihr Lebenshauch iſt die Herzensliebe; will dieſe auch nur ſich, nur ihre Befriedigung, ſo iſt ſie zu dieſer Befriedigung eines Gegenſtandes nicht nur bloß eben ſo bedürftig, als das Sehnen der Sinnen- und Verſtandesliebe, ſondern ſie empfindet dieß Bedürfniß glühender und drängender als jene. Die Stärke ihres Bedürfniſſes giebt ihr den Muth der Selbſtaufopferung, und hat Beethoven dieſen Muth

in einer kühnſten That ausgeſprochen, ſo haben Tondichter, wie Gluck und Mozart nicht minder durch herrliche, liebereiche Thaten dieſe Freude kundgegeben, mit der der Liebende in ſeinen Gegenſtand ſich verſenkt, um aufzuhören, er ſelbſt zu ſein, zum Lohn dafür aber unendlich mehr zu werden. Da, wo das von vorn herein nur für egoiſtiſche Kundgebung der einzelnen Künſte zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in ſich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Muſik in die Dichtkunſt ermöglichen, haben dieſe Meiſter die Erlöſung ihrer Kunſt zum gemeinſamen Kunſtwerke vollbracht. Der unabwendbare ſchädliche Einfluß herrſchender ſchlechter Zuſtände erklärt uns aber die große Vereinzelung jener ſchönen Thaten, ſowie die Vereinzelung der Tondichter ſelbſt, die ſie vollbrachten; was unter gewiſſen glücklichen, doch aber faſt nur zufälligen Umſtänden dem Einzelnen möglich war, giebt der Maſſe der Erſcheinungen noch lange kein Geſetz: in dieſer erkennen wir aber nur das zerſplitterte egoiſtiſche Walten der Willkür, das ja das Verfahren aller bloßen Nachahmung iſt, weil ſie nicht aus ſich ſelbſt ſchafft. Gluck und Mozart, ſowie die ſehr wenigen von ihnen verwandten Tondichter*), dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der

*) Unter dieſen iſt aber namentlich der Meiſter der franzöſiſchen Schule aus dem Anfange dieſes Jahrhunderts zu gedenken.

Opernmuſik nur als einſame Leitſterne zum Erkennen der rein künſtleriſchen Möglichkeit des Aufgehens der reichſten Muſik in noch reichere dramatiſche Dichtkunſt, nämlich in die Dichtkunſt, die durch dieſes freie Aufgehen der Muſik in ſie erſt zu der allvermögenden dramatiſchen Kunſt wird. Wie unmöglich das vollendete Kunſtwerk unter den uns beherrſchenden Zuſtänden iſt, beweiſt aber gerade, daß, nachdem Gluck und Mozart die höchſte Fähigkeit der Muſik aufgedeckt, dieſe Thaten ohne den mindeſten Einfluß auf unſer eigentliches modernes Kunſtgebahren geblieben ſind, — daß die Funken, die ihrem Genius ſich entſchlugen, gleich gaukelndem Feuerwerke nur unſrer Kunſtwelt vorſchwebten, durchaus aber nicht das Feuer zu zünden vermochten, das durch ſie entbrennen mußte, wenn der Brennſtoff wirklich vorhanden geweſen wäre.

Die Thaten Gluck's und Mozart's waren aber auch nur einſeitige Thaten, d. h. ſie deckten nur die Fähigkeit und den nothwendigen Willen der Muſik auf, ohne von ihren Schweſterkünſten verſtanden zu werden, ohne daß dieſe gemeinſchaftlich, und aus gleich wahr empfundenen Drange nach Aufgehen in einander, zu jenen Thaten beigetragen, oder ihrerſeits ſie erwiedert hätten. Nur aus gleichem, gemeinſchaftlichem Drange aller drei Kunſtarten kann aber ihre Erlöſung in das wahre Kunſtwerk, ſomit dies Kunſtwerk ſelbſt ermöglicht werden. Erſt wenn der Trotz aller

drei Kunſtarten auf ihre Selbſtſtändigkeit ſich bricht, um in der Liebe zu den andern aufzugehen; erſt wenn jede ſich ſelbſt nur in der andern zu lieben vermag; erſt wenn ſie ſelbſt als einzelne Künſte aufhören, werden ſie alle fähig, das vollendete Kunſtwerk zu ſchaffen; ja ihr Aufhören in dieſem Sinne iſt ganz von ſelbſt ſchon dieſes Kunſtwerk, ihr Tod unmittelbar ſein Leben.

Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von ſelbſt daſtehen, wenn nicht Schauſpiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn die Bedingungen, die ſie entſtehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhielten, vollſtändig aufgehoben ſind. Dieſe Bedingungen heben ſich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunſtwerk der Zukunft aus ſich erzeugen. Nicht vereinzelt können dieſe Bedingungen aber entſtehen, ſondern nur im vollſten Zuſammenhange mit den Bedingungen aller unſrer Lebensverhältniſſe. Nur wenn die herrſchende Religion des Egoismus, die auch die geſammte Kunſt in verkrüppelte, eigenſüchtige Kunſtrichtungen und Kunſtarten zerſplitterte, aus jedem Momente des menſchlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet iſt, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von ſelbſt, in das Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunſtwerkes der Zukunft in ſich ſchließt.

Ehe wir uns mit ſehnendem Auge zu der Vorſtellung

des Anblickes dieſes Kunſtwerkes wenden, wie wir ſie aus der reinen Verneinung unſeres jetzigen Kunſtweſens uns zu gewinnen haben, iſt es aber nöthig, zuvor noch einen, unſrem Zwecke entſprechenden Blick auf das Weſen der ſogenannten bildenden Künſte zu werfen.

III.

Der Menſch als künſtleriſcher Bildner aus natürlichen Stoffen.

1.

Baukunſt.

Wie der Menſch in erſter und höchſter Beziehung ſich ſelbſt Gegenſtand und Stoff künſtleriſcher Behandlung wird, dehnt er ſein Verlangen nach künſtleriſcher Darſtellung auch auf die Gegenſtände der ihn umgebenden, befreundeten und dienenden Natur aus. Genau in dem Grade, als in der Darſtellung der Natur der Menſch die Beziehung derſelben zu ſich zu erfaſſen, ſich als den zum Bewußtſein Erwachten und Bewußtſein Erweckenden in den Mittelpunkt ſeiner Naturanſchauungen zu ſtellen weiß, ver-

mag er die Natur ſelbſt ſich künſtleriſch darzuſtellen und dem Einzigen, für den dieſe Darſtellung berechnet ſein kann, dem Menſchen, aus — wenn auch nicht gleich bedürfnißvollem — doch ähnlichem Drange, als das Kunſtwerk, deſſen Gegenſtand und Stoff er eben ſelbſt iſt, mitzutheilen. Nur aber der Menſch, der bereits aus ſich und an ſich das unmittelbar menſchliche Kunſtwerk hervorgebracht hat, ſich ſelbſt alſo künſtleriſch zu erfaſſen und mitzutheilen vermag, iſt daher auch fähig die Natur ſich künſtleriſch darzuſtellen; nicht der unentwickelte, naturunterwürfige. Die Völker Aſiens und ſelbſt Aegyptens, denen die Natur nur noch als willkürliche elementariſche oder thieriſche Macht ſich darſtellte, zu der ſich der Menſch unbedingt leidend oder bis zur Selbſtverſtümmelung ſchwelgend verhielt, ſtellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzuſtellenden Gegenſtand voran, ohne ſie, gerade eben deshalb, zum freien, künſtleriſchen Bewußtſein ſich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Menſch nie ſich ſelbſt Gegenſtand künſtleriſcher Darſtellung, ſondern, da der Menſch alles Perſönliche — wie die perſönliche Naturmacht — unwillkürlich endlich doch nur nach menſchlichem Maaße zu begreifen vermochte, ſo trug er ſeine Geſtalt auch nur, und zwar in widerlichſter Entſtellung, auf die darzuſtellenden Gegenſtände der Natur über.

Erſt den Hellenen war es vorbehalten das rein menſchliche Kunſtwerk an ſich zu entwickeln und von ſich aus es zur Darſtellung der Natur auszudehnen. Zu dem menſchlichen Kunſtwerke konnten ſie aber gerade nicht eher reif ſein, als bis ſie die Natur in dem Sinne, wie ſie ſich dem Aſiaten darſtellte, überwunden, und den Menſchen in ſo weit an die Spitze der Natur geſtellt hatten, als ſie jene perſönlichen Naturmächte als vollkommen menſchlich ſchön geſtaltete und gebahrende Götter ſich vorſtellten. Erſt als Zeus vom Olympos die Welt mit ſeinem lebenſpendenden Athem durchdrang, als Aphrodite dem Meerſchaume entſtiegen war und Apollon den Inhalt und die Form ſeines Weſens als Geſetz ſchönen menſchlichen Lebens kund gab, waren die rohen Naturgötzen Aſiens verſchwunden, und trug der künſtleriſch ſchön ſich bewußte Menſch das Geſetz ſeiner Schönheit auch auf ſeine Auffaſſung und Darſtellung der Natur über.

Vor der Göttereiche zu Dodona neigte ſich der, des Naturorakels bedürftige, Urhellene; unter dem ſchattigen Laubdache und umgeben von den grünenden Baumſäulen des Götterhaines erhob der Orpheiker ſeine Stimme: unter dem ſchön gefügten Giebeldache und zwiſchen den ſinnig gereihten Marmorſäulen des Göttertempels ordnete aber der kunſtfreudige Lyriker ſeine Tänze nach dem tönenden Hymnos, — und in dem

Theater, das von dem Götteraltare — als seinem Mittelpunkte — aus, sich zu der verständnißgebenden Bühne, wie zu den weiten Räumen für die, nach Verständniß verlangenden, Zuschauer erhob, führte der Tragöde das lebendigste Werk vollendetster Kunst aus.

So ordnete der künstlerische und nach künstlerischer Selbstdarstellung verlangende Mensch nach seinem künstlerischen Bedürfnisse die Natur sich unter, damit sie ihm nach seiner höchsten Absicht diene. So bedang der Lyriker und Tragöde den Architekten, der das seiner Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende, Gebäude aufführen sollte.

Das nächste, natürliche Bedürfniß drängte den Menschen zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden: in dem Lande und bei dem Volke, von dem sich all unsre Kunst herschreibt, sollte aber nicht dieses rein physische Bedürfniß, sondern das Bedürfniß des künstlerisch sich selbst darstellenden Menschen das Bauhandwerk zur wirklichen Kunst entwickeln. Nicht die königlichen Wohngebäude des Theseus und Agamemnon, nicht die rohen Felsengemäuer der pelasgischen Burgen sind als Baukunstwerke uns zur Vorstellung oder gar Anschauung gelangt, — sondern die Tempel der Götter, die Tragödientheater des Volkes. Alles was nach dem Verfall der Tragödie, d. h. der vollendeten griechischen

Kunſt, von dieſen Gegenſtänden der Baukunſt ablag, iſt ſeinem Weſen nach aſiatiſchen Urſprunges.

Wie der ewig naturunterwürfige Aſiate ſich die Herrlichkeit des Menſchen endlich nur in dieſem einen, unbedingt herrſchenden, dem Deſpoten, darzuſtellen vermochte, ſo häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um dieſen „Gott auf Erden" an: bei dieſer Anhäufung blieb Alles nur auf Befriedigung desjenigen egoiſtiſch ſinnlichen Verlangens berechnet, welches bis zum unmenſchlichen Taumel immer nur ſich will, bis zum Raſen nur ſich liebt, und in ſolchem ſtets ungeſtillten Sinnenſehnen Gegenſtände über Gegenſtände, Maſſen über Maſſen häuft, um der, zum Ungeheuren ausgedehnten Sinnlichkeit endliche Befriedigung zu gewinnen. Der Luxus iſt ſomit das Weſen der aſiatiſchen Baukunſt: ſeine monſtröſen, geiſtöden und ſinnverwirrenden Geburten ſind die ſtadtähnlichen Paläſte der Deſpoten Aſiens.

Wonnige Ruhe und edles Entzücken faßt uns dagegen beim heitren Anblicke der helleniſchen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menſchlicher Kunſt vergeiſtigt, wieder erkennen. Der zum volksgemeinſchaftlichen Schauplatze höchſter menſchlicher Kunſt erweiterte Göttertempel war aber das Theater. In ihm war die Kunſt, und zwar die gemeinſchaftliche und an die Gemeinſchaftlichkeit ſich mittheilende Kunſt, ſich ſelbſt

Geſetz, maßgebend, nach Nothwendigkeit verfahrend, und der Nothwendigkeit auf das Vollkommenſte entſprechend, ja, aus dieſer Nothwendigkeit die kühnſten und wundervollſten Schöpfungen hervorbringend. Hiergegen entſprachen die Wohnungsgebäude der Einzelnen gerade eben nur wieder dem Bedürfniſſe, aus dem ſie entſtanden: waren ſie urſprünglich aus Holzſtämmen gezimmert und — ähnlich dem Zelte des Achilleus — nach den einfachſten Geſetzen der Zweckmäßigkeit gefügt, ſo ſchmückten ſie ſich wohl zur Blüthezeit helleniſcher Bildung mit glatten Steinwänden und erweiterten ſich, mit ſinnvoller Bezugnahme, zu Räumen der Gaſtfreiheit; nie aber dehnten ſie ſich über das natürliche Bedürfniß des Privatmannes aus, nie ſuchte der Einzelne in ihnen und durch ſie ein Verlangen ſich zu befriedigen, das er in edelſter Weiſe nur in der gemeinſamen Oeffentlichkeit geſtillt fand, aus der es im Grunde auch einzig entſpringen kann.

Gerade umgekehrt war die Wirkſamkeit der Baukunſt, als das gemeinſame öffentliche Leben erloſch, und das egoiſtiſche Behagen des Einzelnen ihr das Geſetz machte. Als der Privatmann nicht mehr den gemeinſamen Göttern Zeus und Apollon, ſondern nur noch dem einſam ſeligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichthumes opferte, — als Jeder für ſich einzeln das ſein wollte was er zuvor nur in der Gemeinſamkeit war, — da nahm er ſich

auch den Architekten in Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu bauen. Dem reichen Egoisten genügte aber der schlanke Tempel der sinnenden Athene für sein Privatvergnügen nicht: seine Privatgöttin war die Wollust, die immer verschlingende, unersättliche. Ihr mußten asiatische Massen zur Verzehrung dargereicht werden, und ihren Launen konnten nur krause Schnörkel und Zierrathen zu entsprechen suchen. So sehen wir denn — wie aus Rache für Alexanders Eroberung — den Despotismus Asiens seine schönheitvernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken, und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte, weil sie aus dem lebendigen Bewußtsein der Menschen bereits vollkommen entschwunden war.

Wir gewahren nun, in den blühendsten Jahrhunderten der römischen Weltherrschaft, die widerliche Erscheinung des in das Ungeheure gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen — wenn auch kolossal sich kundgebenden — Nützlichkeit in den öffentlichen Bauwerken.

Die Oeffentlichkeit, wie sie eben nur zu einer gemeinsamen Aeußerung des allgemeinen Egoismus herab-

geſunken war, hatte kein Bedürfniß nach dem Schönen mehr, ſie kannte nur noch den praktiſchen Nutzen. Dem abſolut Nützlichen war das Schöne gewichen; denn die Freude am Menſchen hatte ſich in die einzige Luſt am Magen zuſammengezogen; auf die Befriedigung des Magens führt ſich aber, genau genommen, all dieß öffentliche Nützlichkeitsweſen *) zurück, und namentlich in unſrer, mit ihren Nützlichkeitserfindungen ſo prahlenden, neueren Zeit, die, — bezeichnend genug! — je mehr ſie in dieſem Sinne erfindet, um ſo weniger fähig iſt, die Magen der Hungernden wirklich zu füllen. Da, wo man nicht mehr wußte, daß das wahrhaft Schöne in ſo fern auch das Allernützlichſte iſt, als es im Leben ſich eben nur kund geben kann wenn dem Lebensbedürfniſſe ſeine naturnothwendige Befriedigung geſichert und nicht durch unnütze Nützlichkeitsvorſchriften

*) Allerdings iſt die Beſorgung des Nützlichen das Erſte und Nothwendigſte: eine Zeit, welche aber nie über dieſe Sorge hinaus zu dringen vermag, nie ſie hinter ſich werfen kann um zum Schönen zu gelangen, ſondern dieſe Sorge als einzig maßgebende Reglerin in alle Zweige des öffentlichen Lebens und ſelbſt der Kunſt hineinträgt, iſt eine wahrhaft barbariſche; nur der unnatürlichſten Civiliſation aber iſt es möglich ſolche abſolute Barbarei zu produziren: ſie häuft immer und ewig die Hinderniſſe für das Nützliche, um immer und ewig den Anſchein zu haben, nur auf das Nützliche bedacht zu ſein.

erſchwert oder gar verwehrt wird, — da, wo die Sorge der Oeffentlichkeit alſo nur in der Fürſorge für Eſſen und Trinken beſtand, und die möglichſte Stillung dieſer Sorge zugleich als die Lebensbedingung der Herrſchaft der Reichen und Cäſaren, und zwar in ſo rieſigem Verhältniſſe ſich kundgab, wie unter der römiſchen Weltherrſchaft, — da entſtanden die erſtaunlichen Straßen- und Waſſerleitungen, mit denen wir heut zu Tage durch unſre Eiſenbahnſtraßen zu wetteifern ſuchen; — da wurde die Natur zur melkenden Kuh und die Baukunſt zum Milcheimer: die Pracht und Ueppigkeit der Reichen lebte von der klug abgeſchöpften Rahmenhaut der gewonnenen Milch, die man blau und wäſſerig durch jene Waſſerleitungen dem lieben Pöbel zuführte.

Aber dieſes Nützlichkeitsbemühen, dieſer Prunk, gewann bei den Römern großartige Form: die heitre Griechenwelt lag ihnen auch noch nicht ſo fern, daß ſie durch ihre nüchterne Praktik, wie aus ihrem aſiatiſchen Prachttaumel, nicht liebäugelnde Blicke ihr noch hätte zuwerfen können, ſo daß über alle römiſche Bauwelt in unſren Augen mit Recht immer noch ein majeſtätiſcher Zauber ausgebreitet liegt, der uns faſt noch als Schönheit erſcheint. Was uns nun aber aus dieſer Welt über die Kirchthurmſpitzen des Mittelalters zugekommen iſt, das entbehrt alles ſchönen wie majeſtätiſchen Zaubers;

denn wo wir, wie unſren koloſſalen Kirchendomen, noch eine finſtre, unerfreuende Majeſtät zu gewahren vermögen, erblicken wir leider von Schönheit blutwenig mehr. Die eigentlichen Tempel unſrer modernen Religion, die Börſengebäude, werden zwar ſehr ſinnreich wieder auf griechiſche Säulen conſtruirt; griechiſche Giebelfelder laden zu Eiſenbahnfahrten ein, und aus dem atheniſchen Parthenon ſchreitet uns die abgelöſte Militärwache entgegen, — aber, ſo erhebend auch dieſe Ausnahmen ſind, ſo ſind ſie doch eben nur Ausnahmen, und die Regel unſrer Nützlichkeitsbaukunſt iſt unſäglich kleinlich und häßlich. Das Anmuthigſte und Großartigſte, was aber auch die moderne Baukunſt hervorzubringen vermöchte, müßte ſie jedoch immer ihrer ſchmäligſten Abhängigkeit inne werden laſſen: denn unſre öffentlichen, wie Privatbedürfniſſe ſind der Art, daß die Baukunſt, um ihnen zu entſprechen, nie zu produziren, immer nur nachzuahmen, zuſammenzuſtellen vermag. Nur das wirkliche Bedürfniß macht erfinderiſch: das wirkliche Bedürfniß unſerer Gegenwart äußert ſich aber nur im Sinne des ſtupideſten Utilismus; ihm können nur mechaniſche Vorrichtungen, nicht aber künſtleriſche Geſtaltungen entſprechen. Was über dieß wirkliche Bedürfniß hinausliegt, iſt aber das Bedürfniß des Luxus, des Unnöthigen und durch Ueberflüſſiges, Unnöthiges vermag ihm auch nur die Baukunſt zu dienen, d. h. ſie wiederholt die Bauwerke

früherer, aus Schönheitsbedürfniß producirender Zeiten, stellt die Einzelheiten dieser Werke nach luxuriösem Belieben zusammen, verbindet — aus unruhigem Verlangen nach Abwechselung — alle nationalen Bauſtyle der Welt zu unzusammenhängenden, scheckigen Gestaltungen, kurz — sie verfährt nach der Willkür der Mode, deren frivole Gesetze sie zu den ihrigen machen muß, eben weil sie nirgends aus innerer, schöner Nothwendigkeit zu gestalten hat.

Die Baukunst hat in so fern alle demüthigenden Schicksale der getrennten, rein menschlichen Kunstarten an sich mit zu erleben, als sie nur durch das Bedürfniß des, sich selbst als schön kundgebenden oder nach dieser Kundgebung verlangenden Menschen zu wahrhaft schöpferischem Gestalten veranlaßt werden kann. Genau mit dem Verblühen der griechischen Tragödie begann auch ihr Fall, trat nämlich die Schwächung ihrer eigenthümlichen Productionskraft ein; und die üppigsten Monumente, die sie zur Verherrlichung des kolossalen Egoismus der späteren Zeiten, ja selbst desjenigen des christlichen Glaubens, aufrichten mußte, erscheinen gegen die erhabene Einfalt und die tiefsinnige Bedeutsamkeit griechischer Gebäude zur Zeit der Blüthe der Tragödie wie geile Auswüchse üppiger nächtlicher Träume gegen die heiteren Geburten des strahlenden, alldurchdringenden Tageslichtes.

Nur mit der Erlösung der egoistisch getrennten rein-

menſchlichen Kunſtarten in das gemeinſame Kunſtwerk der Zukunft, mit der Erlöſung des Nützlichkeitsmenſchen überhaupt in den künſtleriſchen Menſchen der Zukunft wird auch die Baukunſt aus den Banden der Knechtſchaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähigkeit, zur freieſten, unerſchöpflich fruchtbarſten Kunſtthätigkeit erlöſt werden.

2.

Bildhauerkunſt.

Aſiaten und Aegypter waren in der Darſtellung der ſie beherrſchenden Naturerſcheinungen von der Nachbildung der Geſtalt der Thiere zu der menſchlichen Geſtalt ſelbſt übergegangen, unter welcher ſie, in unmäßigen Verhältniſſen und mit widerlicher naturſymboliſcher Entſtellung jene Mächte ſich vorzuſtellen ſuchten. Nicht den Menſchen wollten ſie nachbilden, ſondern unwillkürlich und weil als Höchſtes der Menſch endlich immer nur ſich ſelbſt, ſomit auch ſeine eigene Geſtalt ſich denken kann, trugen ſie das — deshalb eben auch verzerrte — Menſchenbild nur auf den anzubetenden Gegenſtand der Natur über.

In dieſem Sinne und von ähnlicher Abſicht hervorgerufen, ſehen wir auch bei den älteſten helleniſchen Stämmen Götter, d. h. göttlich gedachte Naturmächte, unter menſch-

licher Gestalt als Gegenstände der Anbetung in Holz oder Stein dargestellt. Dem religiösen Bedürfnisse nach Vergegenständlichung der unsichtbaren gefürchteten oder verehrten göttlichen Macht, entsprach die älteste Bildhauerkunst durch Formung natürlicher Stoffe zur Nachahmung der menschlichen Gestalt, wie die Baukunst einem unmittelbar menschlichen Bedürfnisse entsprach durch Verwendung und Fügung natürlicher Stoffe zu einer, dem besonderen Zwecke zusagenden, gewissermaßen verdichtenden Nachahmung der Natur, wie wir z. B. im Göttertempel den verdichtet dargestellten Götterhain zu erkennen haben. War dieser Absicht gebende Mensch in der Baukunst ein nur auf nächste, unmittelbarste Nützlichkeit bedachter, so konnte die Kunst nur Handwerk bleiben oder zum Handwerk wieder werden; war er dagegen ein künstlerischer, stellte er sich als solchen, der sich bereits selbst Stoff und Gegenstand künstlerischer Behandlung geworden war, an den Ausgangspunkt der Absicht, so erhob er auch das Bauhandwerk eben zur Kunst. So lange der Mensch sich selbst in thierischer Abhängigkeit von der Natur empfand, vermochte er die anzubetenden Mächte dieser Natur, wenn er auch bereits unter menschlicher Gestalt sie sich vorstellte, doch eben nur nach dem Maße bildlich darzustellen, mit welchem er sich maß, nämlich in dem Gewande und mit den Attributen der Natur, von der er sich thierisch abhängig

fühlte; in dem Grade, als er sich, seinen eignen unentstellten Leib, sein eigenes, rein menschliches Vermögen, sich zum Stoff und Gegenstande künstlerischer Behandlung erhob, vermochte er aber auch seine Götter in freiester, unentstelltester menschlicher Gestalt, im Abbilde sich darzustellen, bis dahin, wo er endlich unumwunden, diese schöne menschliche Gestalt selbst als eben nur menschliche Gestalt zu seiner äußersten Befriedigung sich vorführte.

Wir berühren hier den ungemein wichtigen Scheidepunkt, an welchem das lebendige menschliche Kunstwerk sich zersplitterte, um in der Plastik mit monumentaler Bewegungslosigkeit, wie versteinert, künstlich fortzuleben. Die Erörterung dieses Punktes mußte für die Darstellung der Bildhauerkunst aufgehoben bleiben. —

Die erste und älteste Gemeinschaftlichkeit der Menschen war das Werk der Natur. Die rein geschlechtliche Genossenschaft d. h. der Inbegriff aller Derer, die von einem gemeinschaftlichen Stammvater und der von ihm ausgegangenen Leibessprossen sich ableiteten, ist das ursprüngliche Vereinigungsband aller in der Geschichte uns vorkommenden Stämme und Völker. In den Ueberlieferungen der Sage bewahrt dieser geschlechtliche Stamm wie in immer lebhafter Erinnerung, das unwillkürliche Wissen von seiner gemeinschaftlichen Herkunft: die Eindrücke der besonders gearteten Natur, die ihn umgiebt, erheben diese sagenhaften

Geſchlechtserinnerungen aber zu religiöſen Vorſtellungen. So mannigfaltig und reich nun dieſe Erinnerungen und Vorſtellungen durch geſchlechtliche Vermiſchung, ſo wie, namentlich auf den Wanderungen der Stämme, durch Wechſel der Natureindrücke bei den lebhafteſten Geſchichtsvölkern ſich angehäuft, gedrängt und neugeſtaltet haben mögen, — ſoweit dieſe Völker in Sage und Religion aus den engeren Kreiſen der Nationalität das Gedenken ihres beſonderen Urſprunges ſomit auch bis zur Annahme allgemeiner Herkunft und Abſtammung der Menſchen überhaupt von ihren Göttern, als von den Göttern überhaupt ausdehnen mochten, — ſo hat doch zu jeder Zeit, wo Mythus und Religion im lebendigen Glauben eines Volksſtammes lebten, das ſpeciell einigende Band gerade dieſes Stammes immer nur in eben dieſem Mythus und eben dieſer Religion gelegen. Die gemeinſame Feier der Erinnerung ihrer gemeinſchaftlichen Herkunft begingen die helleniſchen Stämme in ihren religiöſen Feſten, d. h. in der Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden, in welchem ſie ſich als ein gemeinſames Ganzes inbegriffen fühlten. Am Lebendigſten, wie aus Bedürfniß das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte ſich mit höchſter Deutlichkeit feſtzuhalten, verſinnlichten ſie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunſt, und hier am unmittelbarſten im vollendeten Kunſtwerke, der Tragödie. Das

lyriſche wie das dramatiſche Kunſtwerk war ein religiöſer Akt: bereits aber gab ſich in dieſem Akte, der urſprünglichen einfachen religiöſen Feier gegenüber gehalten, ein gleichſam künſtliches Beſtreben kund, nämlich das Beſtreben, willkürlich und abſichtlich diejenige gemeinſchaftliche Erinnerung ſich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke ſchon verloren hatte. Die Tragödie war ſomit die zum Kunſtwerke gewordene religiöſe Feier, neben welcher die herkömmlich fortgeſetzte wirkliche religiöſe Tempelfeier nothwendig an Innigkeit und Wahrheit in dem Grade einbüßte, daß ſie eben zur gedankenloſen herkömmlichen Ceremonie wurde, während ihr Kern im Kunſtwerke fortlebte.

In der höchſt wichtigen Aeußerlichkeit des religiöſen Aktes ſtellt ſich die Geſchlechtsgenoſſenſchaft unter gewiſſen altbedeutungsvollen Gebräuchen, Formen und Bekleidungen als eine gemeinſchaftliche dar: das Gewand der Religion iſt, ſo zu ſagen, die Tracht des Volksſtammes, an welcher er ſich gemeinſchaftlich und auf den erſten Blick erkennt. Dieſes, durch uraltes Herkommen geheiligte Gewand, dieſe gewiſſermaßen religiös-geſellſchaftliche Convention hatte ſich von der religiöſen Feier auf die künſtleriſche, die Tragödie, übergetragen: in ihm und nach ihr gab der darſtellende Tragöde ſich als wohlbekannte, verehrte Geſtalt der Volksgenoſſenſchaft kund. Keineswegs nur die Größe des

Theaters und die Entfernung der Zuſchauer bedangen etwa die Erhöhung der menſchlichen Geſtalt durch den Kothurn, oder geſtatteten etwa eben nur die ſtabile tragiſche Maske, — ſondern dieſe, Kothurn und Maske, waren nothwendige, religiös bedeutungsvolle Attribute, die im Geleite anderer ſymboliſcher Abzeichen dem Darſteller erſt ſeinen wichtigen, prieſterlichen Charakter gaben. Wo nun eine Religion, wenn ſie aus dem gemeinen Leben zu weichen beginnt und vor der politiſchen Richtung deſſelben ſich vollends zurückzieht, nur ihrem äußeren Gewande nach eigentlich noch kenntlich vorhanden iſt, — dieß Gewand aber, wie bei den Athenern, nur noch als Bekleidung der Kunſt die Geſtaltungen wirklichen Lebens anzunehmen vermag, da muß dieſes wirkliche Leben als unverhüllter Kern der Religion auch unumwunden offen ſich bekennen. Der Kern der helleniſchen Religion, auf den all ihr Weſen im Grunde einzig ſich bezog, und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich als einzig ſich geltend machte, war aber: Der Menſch. An der Kunſt war es, dieß Bekenntniß klar und deutlich auszuſprechen: ſie that es, indem ſie das letzte verhüllende Gewand der Religion von ſich warf und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menſchen zeigte.

Mit dieſer Enthüllung war aber auch das gemeinſchaftliche Kunſtwerk vernichtet: das Band der Gemein-

ſchaft in ihm war eben jenes Gewand der Religion geweſen. Wie der Inhalt des gemeinſamen Mythus und der Religion als Gegenſtand der darſtellenden dramatiſchen Kunſt nach dichteriſcher Deutung und Abſicht, endlich nach eigenſüchtig dichteriſcher Willkür, bereits umgewandelt, verwendet und gar entſtellt wurde, war der religiöſe Glaube aber auch ſchon vollſtändig aus dem Leben der, nur noch politiſch mit einander verketteten Volksgenoſſenſchaft verſchwunden. Dieſer Glaube, die Verehrung der Götter, die ſichere Annahme von der Wahrheit der alten Geſchlechtsüberlieferungen, hatten jedoch das Band der Gemeinſamkeit ausgemacht: war es nun zerriſſen und als Aberglaube verſpottet, ſo war damit allerdings der unleugbare Inhalt dieſer Religion als unbedingter, wirklicher, nackter Menſch zum Vorſchein gekommen; dieſer Menſch war aber nicht mehr der gemeinſame, von jenem Bande zur Geſchlechtsgenoſſenſchaft vereinte, ſondern der egoiſtiſche, abſolute, einzelne Menſch, — nackt und ſchön, aber losgelöſt aus dem ſchönen Bunde der Gemeinſamkeit.

Von hier ab, von der Zerſtörung der griechiſchen Religion, von der Zertrümmerung des griechiſchen Naturſtaates und ſeiner Auflöſung in den politiſchen Staat, — von der Zerſplitterung des gemeinſamen tragiſchen Kunſtwerkes, — beginnt für die weltgeſchichtliche Menſchheit

bestimmt und entschieden der neue, unermeßlich große Entwickelungsgang von der untergegangenen geschlechtlich-natürlichen Nationalgemeinsamkeit zur reinmenschlichen Allgemeinsamkeit. Das Band, das der, im nationalen Hellenen sich bewußt werdende, vollkommene Mensch, mit diesem Bewußtwerden, als beengende Fessel zerriß, soll sich als allgemeinsames nun um alle Menschen schlingen. Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsre Tage ist daher die Geschichte des absoluten Egoismus, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den Communismus *) sein. Die Kunst, die diesen einsamen, egoistischen, nackten Menschen als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeschichtlichen Periode als schönes, mahnendes Monument uns hingestellt hat, ist die Bildhauerkunst, die ihre Blüthe genau da erreichte, als das menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von ihrer Blüthe herabsank. —

Die Schönheit des menschlichen Leibes war die Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des

---

*) Es ist polizei-gefährlich dieses Wort zu gebrauchen; dennoch giebt es keines, welches besser und bestimmter den reinen Gegensatz zu Egoismus bezeichnet. Wer sich heut zu Tage schämt, als Egoist zu gelten — und das will ja Niemand offen und unumwunden, — der muß es sich schon gefallen lassen, Communist genannt zu werden.

natürlichen Staates geweſen; wir wiſſen, daß bei dem adeligſten der helleniſchen Stämme, bei den ſpartaniſchen Doriern, die Geſundheit und unentſtellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben geſtattet war, während Häßlichen und Mißgeborenen das Recht zu leben abgeſprochen wurde. Dieſer ſchöne nackte Menſch iſt der Kern alles Spartanerthumes: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommenſten menſchlichen, des männlichen Leibes, ſtammte die, alles ſpartaniſche Staatsweſen durchdringende und geſtaltende, Männerliebe her. Dieſe Liebe giebt ſich uns in ihrer urſprünglichen Reinheit, als edelſte und uneigenſüchtigſte Aeußerung des menſchlichen Schönheitsſinnes kund. Iſt die Liebe des Mannes zum Weibe, in ihrer natürlichſten Aeußerung, im Grunde eine egoiſtiſch genußſüchtige, in welcher, wie er in einem beſtimmten ſinnlichen Genuſſe ſeine Befriedigung findet, der Mann nach ſeinem vollem Weſen nicht aufzugehen vermag, — ſo ſtellt ſich die Männerliebe als eine bei weitem höhere Neigung dar, eben weil ſie nicht nach einem beſtimmten ſinnlichen Genuſſe ſich ſehnt, ſondern der Mann durch ſie mit ſeinem ganzen Weſen in das Weſen des geliebten Gegenſtands ſich zu verſenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit, in ſeiner Liebe zu

dem Manne und durch ſein Verſenken in ſein Weſen, auch das männliche Element dieſer Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in ſich zum vollkommenen Abſchluße gebracht hat, ſomit in dem Grade als ſie dem Manne nicht nur Geliebte ſondern auch Freund iſt, vermag der Mann ſchon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden.*) Das höhere Element jener Männerliebe beſtand aber eben darin, daß es das ſinnlich egoiſtiſche Genußmoment ausſchloß. Nichtsdeſtoweniger ſchloß in ihr ſich jedoch nicht etwa nur ein reingeiſtiger Freundſchaftsbund, ſondern die geiſtige Freundſchaft war erſt die Blüthe, der vollendete Genuß der ſinnlichen Freundſchaft: dieſe entſprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, ſinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Dieſe Freude war aber kein egoiſtiſches Sehnen, ſondern ein vollſtändiges Ausſichheraustreten zum unbedingteſten Mitgefühl der Freude des Geliebten an ſich ſelbſt, wie ſie ſich unwillkürlich durch das

*) Die Erlöſung des Weibes in die Mitbetheiligung an der männlichen Natur iſt das Werk chriſtlich germaniſcher Entwicklung: dem Griechen blieb der phyſiſche Prozeß edler entſprechender Vermännlichung des Weibes unbekannt; ihm erſchien alles ſo, wie es ſich unmittelbar und unvermittelt gab, — das Weib war ihm Weib, der Mann Mann, und ſomit trat bei ihm eben da, wo die Liebe zum Weibe naturgemäß befriedigt war, das Verlangen nach dem Manne ein.

lebensfrohe schönheiterregende Gebahren dieses Glücklichen aussprach. Diese Liebe, die in dem edelsten, sinnlich-geistigen Genießen ihren Grund hatte, — nicht unsre briefpostlich literarisch vermittelte, geistesgeschäftliche, nüchterne Freundschaft, — war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglinges und Mannes, die Anordnerin der gemeinsamen Feste und kühnen Unternehmungen, ja die begeisternde Helferin in der Schlacht, indem sie es war, welche die Liebesgenossenschaften zu Kriegsabtheilungen und Heerordnungen verband und die Taktik der Todeskühnheit zur Rettung des bedrohten, oder zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichsten, naturnothwendigsten Seelengesetzen vorschrieb. — Der Spartaner, der somit unmittelbar im Leben sein reinmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, diesem unmittelbarsten Ausdrucke der Freude an sich und am Leben, das in seiner nothwendigen Aeußerung kaum zum Bewußtsein der Kunst gelangt. Die spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüthe des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem lebendigen Tanze, hin, daß — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein literarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine sinn-

lich schöne Lebensäußerung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Uebergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gesänge sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt. Während die ionischen Völker und namentlich schließlich die Athener, unter lebhaftester gegenseitiger Berührung sich zu politischen Staaten entwickelten, und die aus dem Leben verschwindende Religion künstlerisch in der Tragödie nur noch sich darstellten, waren die Spartaner, als abgeschlossene Binnenländler bei ihrem urhellenischen Wesen verblieben und stellten ihren unvermischten Naturstaat als ein lebendiges künstlerisches Monument den wechselvollen Gestaltungen des neueren politischen Lebens gegenüber. Alles, was in dem jähen Wirbel der rastlos zerstörenden Neuzeit Rettung und Anhalt suchte, richtete damals seine Augen auf Sparta; der Staatsmann suchte die Formen dieses Urstaates zu erforschen, um sie künstlich auf den politischen Staat der Gegenwart überzutragen; der Künstler aber, der das gemeinsame Kunstwerk der Tragödie vor seinen Augen sich zersetzen und zerschälen sah, blickte dahin, wo er den Kern dieses Kunstwerkes, den schönen urhellenischen Menschen, gewahren und für die Kunst erhalten könnte. Wie Sparta als lebendes

Monument in die Neuzeit hineinragte, so hielt die Bildhauerkunst den aus diesem lebenden Monumente erkannten urhellenischen Menschen als steinernes, lebloses Monument vergangener Schönheit für die lebendige Barbarei kommender Zeiten fest.

Aber als man aus Athen seine Blicke nach Sparta richtete nagte bereits der Wurm des gemeinsamen Egoismus verderbnißvoll an diesem schönen Staate. Der peloponeßische Krieg hatte ihn unwillkürlich in den Strudel der Neuzeit hineingerissen, und Sparta hatte Athen nur durch die Waffen besiegen können, die die Athener zuvor ihnen so furchtbar und unangreiflich gemacht hatten. Statt der ehernen Münzen — diesen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochstellung des Menschen, — häufte sich geprägtes asiatisches Gold in den Kisten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahl zog er sich zum üppigen Gelage zwischen seinen vier Wänden zurück, und die schöne Männerliebe artete — wie schon sonst bei den anderen Hellenen — in widerliches Sinnengelüst aus, so das Motiv dieser Liebe — wodurch sie eben eine höhere als die Frauenliebe war — in ihr unnatürliches Gegentheil verwandelnd.

Diesen Menschen, schön an sich, aber unschön in seinem egoistischen Einzelnsein, hat uns in Marmor und Erz die Bildhauerkunst überliefert, — bewegungslos und

kalt, wie eine verſteinerte Erinnerung, wie die Mumie des Griechenthums. — Dieſe Kunſt, im Solde der Reichen zur Verzierung der Palläſte, gewann um ſo leichter eine ungemeine Ausbreitung, als das künſtleriſche Schaffen in ihr ſehr bald zur bloßen mechaniſchen Arbeit herabſinken konnte. Der Gegenſtand der Bildhauerei iſt allerdings der Menſch, der unendlich mannigfaltige, charakteriſtiſch verſchiedene und in den verſchiedenſten Affekten ſich kundgebende: aber den Stoff zu ſeiner Darſtellung nimmt dieſe Kunſt von der ſinnlichen Außengeſtalt, aus der immer nur die Hülle, nicht der Kern des menſchlichen Weſens zu entnehmen iſt. Wohl giebt ſich der innere Menſch auf das Entſprechendſte auch durch ſeine äußere Erſcheinung kund, aber vollkommen nur in und durch die Bewegung. Der Bildhauer kann von dieſer Bewegung aus ihrem mannigfaltigſten Wechſel nur dieſen einen Moment erfaſſen und wiedergeben, die eigentliche Bewegung ſomit nur durch Abſtraction von dem ſinnlich vorſtehenden Kunſtwerke nach einem gewiſſen, mathematiſch vergleichenden Kalkül errathen laſſen. War das richtigſte und entſprechend ſicherſte Verfahren, um aus dieſer Armuth und Unbehülflichkeit heraus zur Darſtellung wirklichen Lebens zu gelangen, einmal gefunden, — war dem natürlichen Stoffe einmal das vollendete Maß der menſchlichen äußeren Erſcheinung — eingebildet und ihm die Fähigkeit, dieſes überzeugend uns zu-

rückzuſpiegeln, einmal abgewonnen, — ſo war dieſes entdeckte Verfahren ein ſicher zu erlernendes, und von Nachbildung zu Nachbildung konnte die Bildhauerkunſt undenklich lange fortleben, Anmuthiges, Schönes und Wahres hervorbringen, ohne dennoch aus wirklicher, künſtleriſcher Schöpferkraft Nahrung zu empfangen. So finden wir denn auch, daß zu der Zeit der römiſchen Weltherrſchaft, als aller künſtleriſche Trieb längſt erſtorben war, die Bildhauerkunſt in zahlreicher Fülle Werke zu Tage brachte, denen künſtleriſcher Geiſt inne zu wohnen ſchien, trotzdem ſie doch nur der glücklich nachahmenden Mechanik in Wahrheit ihr Daſein verdankten: ſie konnte ein ſchönes Handwerk werden, als ſie aufgehört hatte, Kunſt zu ſein, was ſie genau nur ſo lange war, als in ihr noch zu entdecken, zu erfinden war; die Wiederholung einer Entdeckung iſt aber eben nur Nachahmung.

Durch das eiſengepanzerte, oder mönchiſch verhüllte Mittelalter her, leuchtete der lebensbedürftigen Menſchheit endlich zuerſt das ſchimmernde Marmorfleiſch griechiſcher Leibesſchönheit wieder entgegen: an dieſem ſchönen Geſtein, nicht an dem wirklichen Leben der alten Welt ſollte die neuere den Menſchen wiedererkennen lernen. Unſere moderne Bildhauerkunſt entkeimte nicht dem Drange nach Darſtellung des wirklich vorhandenen Menſchen, den ſie durch ſeine modiſche Verhüllung kaum zu gewahren ver-

mochte, ſondern dem Verlangen nach Nachahmung des nachgeahmten, ſinnlich unvorhandenen Menſchen. Sie iſt der redliche Trieb, aus einem durchaus unſchönen Leben heraus, die Schönheit aus der Vergangenheit ſich zurückzuconſtruiren. War der aus der Wirklichkeit verſchwindende ſchöne Menſch der Grund der künſtleriſchen Ausbildung der Bildhauerei geweſen, die, wie im Feſthalten eines untergegangenen Gemeinſamen, ſich ihn zu monumentalem Behagen aufbewahren wollte, — ſo konnte dem modernen Drange, jene Monumente ſich für ſich zu wiederholen, gar nur die gänzliche Abweſenheit dieſes Menſchen im Leben zu Grunde liegen. Dadurch, daß dieſer Drang ſomit ſich nie aus dem Leben und im Leben befriedigte, ſondern nur von Monument zu Monument, von Stein zu Stein, von Bild zu Bild ſich fort und fort bewegte, mußte unſre, die eigentliche Bildhauerkunſt nur nachahmende, moderne Bildhauerkunſt in Wahrheit den Charakter eines zünftiſchen Gewerkes annehmen, in welchem der Reichthum von Regeln und Normen, nach denen ſie verfuhr, im Grunde nur ihre Armuth als Kunſt, ihre Unfähigkeit zu erfinden, offenbarte. Indem ſie ſich und ihre Werke ſtatt des im Leben nicht vorhandenen ſchönen Menſchen hinſtellt, — indem ſie als Kunſt gewiſſermaßen von dieſem Mangel lebt, — geräth ſie aber endlich in eine egoiſtiſch einſame Stellung, indem ſie, ſo zu ſagen, nur den Wetterkünder der im Leben noch

herrſchenden Unſchönheit abgiebt und zwar mit einem gewiſſen Behagen an dem Gefühle ihrer — relativen — Nothwendigkeit bei ſo beſtellten Witterungsverhältniſſen. Gerade ſo lange nur vermag nämlich die moderne Bildhauerkunſt irgend welchem Bedürfniſſe zu entſprechen, als der ſchöne Menſch im wirklichen Leben nicht vorhanden iſt: ſein Erſcheinen im Leben, ſein unmittelbar durch ſich maßgebendes Geſtalten, müßte der Untergang unſrer heutigen Plaſtik ſein; denn das Bedürfniß, dem ſie einzig zu entſprechen vermag, ja — das ſie durch ſich künſtlich erſt anregt, — iſt das, welches aus der Unſchönheit des Lebens ſich herausſehnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich ſchönen Leben nach der Darſtellung dieſes Lebens einzig im lebendigen Kunſtwerke verlangt. Das wahre, ſchöpferiſche, künſtleriſche Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor: die Fülle der modernen Bildhauerkunſt iſt aber die Fülle der auf uns gekommenen Monumente griechiſcher Plaſtik; aus dieſer Fülle ſchafft ſie nun aber nicht, ſondern durch den Mangel an Schönheit im Leben wird ſie ihr nur zugetrieben, — ſie verſenkt ſich in dieſe Fülle um vor dem Mangel zu flüchten.

So ohne Möglichkeit zu erfinden, verträgt ſie endlich, um nur irgend wie zu erfinden, mit der vorhandenen Geſtaltung des Lebens: wie in Verzweiflung wirft ſie ſich das Gewand der Mode vor, und um von dieſem Leben wieder-

erkannt und belohnt zu werden, bildet sie das Unschöne nach, um wahr, d. h. nach unsren Begriffen wahr, zu sein, giebt sie es vollends gar auf, schön zu sein. So geräth die Bildhauerkunst unter dem Bestehen derselben Bedingungen, die sie am künstlichen Leben erhalten, in den unseligen, unfruchtbaren oder Unschönes zeugenden Zustand, aus dem sie sich nothwendig nach Erlösung sehnen muß: die Lebensbedingungen, in die sie sich erlöst wünscht, sind jedoch genau genommen die Bedingungen desjenigen Lebens, dem gegenüber die Bildhauerkunst als selbstständige Kunst geradeswegs aufhören muß. Um schöpferisch werden zu können, sehnt sie sich nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem sie einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen verhofft: diese Sehnsucht müßte aber, sobald sie erfüllt ist, die ihm innwohnende egoistische Täuschung in so weit offenbaren, als die Bedingungen zum nothwendigen Schaffen der Bildhauerkunst im wirklich leiblich schönen Leben jedenfalls aufgehoben sein würden.

Im gegenwärtigen Leben entspricht die Bildhauerkunst, als selbstständige Kunst, eben nur einem relativen Bedürfnisse: diesem verdankt sie aber in Wirklichkeit ihr heutiges Dasein, ja ihre Blüthe; der andere, dem modernen entgegengesetzte Zustand ist aber der, in welchem ein nothwendiges Bedürfniß nach den Werken der Bildhauerkunst

nicht füglich gedacht werden kann. Huldigt der Menſch im vollen Leben dem Prinzipe der Schönheit, bildet er ſeinen eigenen lebendigen Leib ſchön, und freut er ſich dieſer an ihm ſelbſt kundgegebenen Schönheit, ſo iſt Gegenſtand und künſtleriſcher Stoff der Darſtellung dieſer Schönheit und der Freude an ihr, unzweifelhaft der vollkommene, warme, lebendige Menſch ſelbſt: ſein Kunſtwerk iſt das Drama, und die Erlöſung der Plaſtik iſt genau die der Entzauberung des Steines in das Fleiſch und Blut des Menſchen, aus dem Bewegungsloſen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Erſt wenn der Drang des künſtleriſchen Bildhauers in die Seele des Tänzers, des mimiſchen Darſtellers, des ſingenden und ſprechenden, übergegangen iſt, kann dieſer Drang als wirklich geſtillt gedacht werden. Erſt wenn die Bildhauerkunſt nicht mehr exiſtirt, oder nach einer anderen, als der menſchlich leiblichen Richtung hin — als Skulptur in die Architektur aufgegangen, wenn die ſtarre Einſamkeit dieſes einen, in Stein gehauenen Menſchen in die unendlich ſtrömende Vielheit der lebendigen wirklichen Menſchen ſich aufgelöſt haben wird; wenn wir die Erinnerung an geliebte Todte in ewig neu lebendem, ſeelenvollem Fleiſch und Blut, nicht wiederum in todtem Erz oder Marmor uns vorführen; wenn wir aus dem Stein uns die Bauwerke zur Einhegung des lebendigen

Kunſtwerkes errichten, nicht aber den lebendigen Menſchen in ihm uns mehr vorzuſtellen nöthig haben, dann erſt wird die wahre Plaſtik auch vorhanden ſein.

3.

Malerkunſt.

Wie da, wo uns der Genuß an dem ſymphoniſchen Spiele eines Orcheſters verſagt iſt, wir am Claviere durch einen Auszug dieſen Genuß uns zurückzurufen verſuchen; wie wir den Eindruck, den ein farbiges Oelgemälde in einer Bildergallerie auf uns machte, da, wo uns der Anblick dieſes Gemäldes nicht mehr verſtattet iſt, uns durch einen Kupferſtich zu vergegenwärtigen trachten, — ſo hatte die Malerkunſt, wenn nicht in ihrer Entſtehung, doch in ihrer künſtleriſchen Ausbildung, dem ſehnſüchtigen Bedürfniſſe zu entſprechen, das verloren gegangene, menſchlich lebendige Kunſtwerk der Erinnerung wieder vorzuführen.

Ihren rohen Anfängen, wo ſie gleich der Bildhauerei aus dem noch unkünſtleriſchen religiöſen Vorſtellungsdrange hervorging, haben wir hier vorüberzugehen, indem ſie künſtleriſche Bedeutung erſt von da an gewinnt, wo das lebendige Kunſtwerk der Tragödie verblich und dafür die

hellen farbigen Gestaltungen der Malerkunst die wundervollen, bedeutungsreichen Scenen für das Auge festzuhalten suchte, die zu unmittelbaren lebenswarmen Eindrucke sich nicht mehr darboten.

So feierte das griechische Kunstwerk in der Malerei seine Nachblüthe. Diese Blüthe war nicht mehr jene dem reichsten Leben unwillkürlich und naturnothwendig entsprießende, ihre Nothwendigkeit war vielmehr eine Kulturnothwendigkeit; sie ging aus einem bewußten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem Wissen von der Schönheit der Kunst, und dem Willen, diese Schönheit gleichsam zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem sie unbewußt unwillkürlich nicht mehr als nothwendiger Ausdruck seiner innersten Seele angehörte. Die Kunst, die ohne Geheiß und ganz von selbst aus der Gemeinsamkeit des Volkslebens aufgeblüht war, hatte durch ihr wirkliches Vorhandensein und an der Betrachtung ihrer Erscheinung zugleich auch den Begriff von ihr erst zum Dasein gebracht; denn nicht die Idee der Kunst hatte sie in das Leben gerufen, sondern sie, die wirklich vorhandene Kunst, hat die Idee von sich entwickelt. Die mit Naturnothwendigkeit treibende künstlerische Kraft des Volkes war nun erstorben; was sie geschaffen lebte nur noch in der Erinnerung oder in der künstlichen Wiederholung. Während das Volk in Allem, was es that, und namentlich auch in der Selbstvernichtung seiner nationalen Eigenthümlichkeit und

Abgeſchloſſenheit, durch alle Zeiten hindurch immer wieder nur nach innerer Nothwendigkeit, und ſo im Zuſammenhange mit dem großartigſten Entwickelungsgange des menſchlichen Geſchlechtes verfuhr, — vermochte das einſame künſtleriſche Gemüth, dem bei ſeinem Sehnen nach dem Schönen der Lebensdrang des Volkes in ſeinen unſchönen Aeußerungen unverſtändlich bleiben mußte, ſich nur durch den Hinblick auf das Kunſtwerk einer vergangenen Zeit zu tröſten, und, bei der erkannten Unmöglichkeit dieß Kunſtwerk willkürlich von Neuem zu beleben, ſeinen Troſt ſich ſo wohlthätig wie möglich, durch lebensgetreue Auffriſchung des aus der Erinnerung Erkennbaren, von Andauer zu machen, — wie wir die Züge eines geliebten Todten durch ein Portrait uns zur Erinnerung bewahren. Hierdurch wurde die Kunſt ſelbſt zu einem Kunſtgegenſtande; der von ihr gewonnene Begriff ward ihr Geſetz, und die Kulturkunſt, die erlernbare, an ſich immer nachzuweiſende, begann ihren Lebenslauf, der, wie wir heut zu Tage ſehen, in den unkünſtleriſcheſten Zeiten und Lebensverhältniſſen, ohne Stocken ſich fortſetzen kann, — jedoch nur zum egoiſtiſchen Genuß des vom Leben getrennten, vereinzelten, kunſtſehnſüchtigen Kulturgemüthes. —

Von dem thörigten Verfahren, durch bloße nachahmende Wiederholung das tragiſche Kunſtwerk ſich zurück

zu conſtruiren, — wie ihm die alexandriniſchen Hofdichter z. B. ſich hingaben, — unterſchied ſich jedoch die Malerkunſt auf das Vortheilhafteſte, indem ſie das Verlorene verloren gab, und dem Drange, es wieder vorzuführen, durch Ausbildung einer beſonderen, eigenthümlichen, künſtleriſchen Fähigkeit des Menſchen entſprach. War die Aeußerung dieſer Fähigkeit eine vielfach vermittelte, ſo gewann die Malerei vor der Bildhauerei doch bald einen wichtigen Vorzug. Das Werk des Bildhauers ſtellte in ſeinem Material den ganzen Menſchen nach ſeiner vollkommenen Form dar, und ſtand inſofern dem lebendigen Kunſtwerke des ſich ſelbſt darſtellenden Menſchen näher, als das Werk der Malerei, das von dieſem gewiſſermaßen nur den farbigen Schatten zu geben vermochte: wie in beiden Nachbildungen das Leben dennoch unerreichbar war, und Bewegung in ihren Darſtellungen nur dem beſchauenden Denker angedeutet, ihre denkbare Möglichkeit der Phantaſie des Beſchauers, nach gewiſſen natürlichen Geſetzen der Abſtraction, zur Ausführung nur überlaſſen werden konnte, — ſo vermochte die Malerei, eben weil ſie noch idealer von der Wirklichkeit abſah, noch mehr nur auf künſtleriſche Täuſchung ausging, als die Bildhauerei, auch vollſtändiger zu dichten als dieſe. Die Malerei brauchte ſich endlich nicht, wie die Bildhauerei, mit der Darſtellung dieſes Menſchen, oder dieſer gewiſſen,

ihrer Darſtellung nur möglichen, Gruppen oder Aufſtellungen zu begnügen; die künſtleriſche Täuſchung ward in ihr vielmehr ſo zur vorwiegenden Nothwendigkeit, daß ſie nicht nur nach Tiefe und Breite beziehungsreich ſich ausdehnende menſchliche Gruppen, ſondern auch den Umkreis ihrer außermenſchlichen Umgebung; die Naturſcene ſelbſt in das Bereich ihrer Darſtellung zu ziehen hatte. Hierauf begründet ſich ein vollkommen neues Moment in der Entwickelung des künſtleriſchen Anſchauungs- und Darſtellungsvermögens des Menſchen: nämlich dieß des innigen Begrüßens und Wiedergebens der Natur durch durch die Landſchaftsmalerei.

Dieſes Moment iſt von der entſcheidendſten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunſt: es bringt dieſe, — die in der Architektur von der Anſchauung und künſtleriſchen Benutzung der Natur zu Gunſten des Menſchen ausging, — in der Plaſtik, wie zur Vergötterung des Menſchen, ſich allein nur noch auf dieſen als Gegenſtand bezog, — zum vollendeten Abſchluß dadurch, daß es ſie vom Menſchen aus mit immer vollkommenerem Verſtändniß endlich ganz wieder der Natur zuwandte, und zwar indem es die bildende Kunſt fähig machte, die Natur ihrem Weſen nach innig zu erfaſſen, die Architektur gleichſam zur vollkommenen, lebensvollen Darſtellung der Natur zu erweitern. Der menſchliche Egoismus, der

in der nackten Architektur die Natur immer nur noch auf ſich allein bezog, brach ſich gewiſſermaßen in der Landſchaftsmalerei, welche die Natur in ihrem eigenthümlichen Weſen rechtfertigte, den künſtleriſchen Menſchen zum liebevollen Aufgehen in ſie bewog, um ihn unendlich erweitert in ihr ſich wiederfinden zu laſſen.

Als griechiſche Maler die Scenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyriſchen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darſtellung Auge und Ohr vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll ſich feſtzuhalten und wiederum darzuſtellen ſuchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menſchen allein als der Darſtellung würdige und für ſie maßgebende Gegenſtände, und der ſogenannten hiſtoriſchen Richtung verdanken wir die Entwickelung der Malerei zu ihrer erſten Kunſthöhe. Hielt ſie ſomit das gemeinſame Kunſtwerk in der Erinnerung feſt, ſo blieben, als die Bedingungen ſchwanden, die auch das ſehnſüchtige Feſthalten dieſer Erinnerungen hervorriefen, zwei Wege offen, nach denen die Malerei als ſelbſtſtändige Kunſt ſich weiter zu entwickeln hatte: das Portrait und — die Landſchaft. In der Darſtellung der Scenen des Homeros und der Tragiker war die Landſchaft als nothwendiger Hintergrund bereits erfaßt und wiedergegeben worden: gewiß aber erfaßten ſie die Griechen zur Blüthezeit ihrer Malerei noch mit keinem anderen

Auge, als der Grieche ſeinem eigenthümlichen Geiſte nach überhaupt ſie je zu erfaſſen geneigt war. Die Natur war dem Griechen eben nur der ferne Hintergrund des Menſchen: weit im Vordergrunde ſtand der Menſch ſelbſt, und die Götter, denen er die bewegende Naturmacht zuſprach, waren eben menſchliche Götter. Allem, was er in der Natur erſah, ſuchte er menſchliche Geſtalt und menſchliches Weſen anzubilden, und als vermenſchlicht hatte die Natur für ihn gerade den unendlichen Reiz, in deſſen Genuß ſeinem Schönheitsſinne es unmöglich war, ſie, wie vom Standpunkte jüdiſch modernen Utilismus aus, ſich nur als einen roh ſinnlich genießbaren Gegenſtand zu eigen zu machen. Dennoch nährte er dieſe ſchöne Selbſtbeziehung zur Natur nur durch einen unwillkürlichen Irrthum: bei ſeiner Vermenſchlichung der Natur legte er ihr auch menſchliche Motive unter, die, als in der Natur wirkend, nothwendig dem wahren Weſen der Natur gegenüber gehalten, nur willkürlich gedacht werden konnten. Wie der Menſch, ſeinem beſonderen Weſen nach, im Leben und in ſeinem Verhältniß zur Natur aus Nothwendigkeit handelt, entſtellt er ſich unwillkürlich in ſeiner Vorſtellung das Weſen der Natur, wenn er ſie nach menſchlicher Nothwendigkeit, nicht nach der ihrigen, gebahrend ſich denkt. Sprach dieſer Irrthum bei den Griechen ſich ſchön aus, wie er bei andern, namentlich aſiatiſchen, Völkern ſich meiſt häßlich

äußerte, ſo war er nichts deſto weniger doch ein dem helleniſchen Leben ſelbſt grundverderblicher Irrthum. Als der Hellene aus der geſchlechtlich nationalen Urgemeinſchaft ſich losgelöſt, als er das unwillkürlich ihr entnommene Maß ſchönen Lebens verloren hatte, vermochte dieſes nothwendige Maß ſich nirgends ihm aus einer richtigen Anſchauung der Natur zu erſetzen. Er hatte unbewußt in der Natur gerade nur ſo lange eine bindende, umfaſſende Nothwendigkeit erblickt, als dieſe Nothwendigkeit als eine im gemeinſamen Leben bedingte ihm ſelbſt zum Bewußtſein kam: löſte dieſes ſich in ſeine egoiſtiſchen Atome auf, beherrſchte ihn nur die Willkür ſeines mit der Gemeinſamkeit nicht mehr zuſammenhängenden Eigenwillens oder endlich eine, aus dieſer allgemeinen Willkür Kraft gewinnende, wiederum willkürliche äußere Macht, — ſo fehlte bei ſeiner mangelnden Erkenntniß der Natur, welche er nun eben ſo willkürlich wähnte als ſich ſelbſt und die ihn beherrſchende weltliche Macht, das ſichere Maß, nach dem er ſein Weſen wiederum hätte erkennen können, und das ſie, zu deren größtem Heile, den Menſchen darbietet, die in ihr die Nothwendigkeit ihres Weſens und ihre nur im weiteſten, allumfaſſendſten Zuſammenhange alles Einzelnen wirkende, ewig zeugende Kraft erkennen. Keinem anderen, als dieſem Irrthume ſind die ungeheuerlichſten Ausſchweifungen des griechiſchen Geiſtes

entſprungen, die wir während des byzantiniſchen Kaiſerthumes in einem Grade gewahren, der uns den helleniſchen Charakter gar nicht mehr erkennen läßt, und der im Grunde doch nur die normale Krankheit ſeines Weſens war. Die Philoſophie mochte mit noch ſo redlichem Bemühen den Zuſammenhang der Natur zu erfaſſen ſuchen: hier gerade zeigte es ſich, wie unfähig die Macht der abſtrakten Intelligenz iſt. Allen Ariſtoteleſſen zum Hohn ſchuf ſich das Volk, das aus dem millionenfachen allgemeinen Egoismus heraus abſolut ſelig werden wollte, eine Religion, in der die Natur zum reinen Spielball menſchlich raffinirender Glückſeligkeitsſucht gemacht wurde. Mit der Anſicht des Griechen, welche der Natur menſchlich willkürliche Geſtaltungsmotive unterſtellte, brauchte ſich nur die jüdiſch-orientaliſche Nützlichkeitsvorſtellung von ihr zu begatten, um die Disputationen und Dekrete der Concilien über das Weſen der Trinität und die deshalb unaufhörlich geführten Streitigkeiten, ja Volkskriege, als Früchte dieſer Begattung der ſtaunenden Geſchichte als unwiderlegliche Thatſachen zuzuführen.

Die römiſche Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubensartikel, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß Amerika entdeckt, die Geſtalt der Erde erforſcht und endlich die Natur ſoweit der Erkenntniß

erſchloſſen wurde, daß der Zuſammenhang aller in ihr ſich kundgebenden Erſcheinungen ihrem Weſen nach unzweifelhaft erwieſen iſt. Der Drang, der zu dieſen Entdeckungen führte, ſuchte gleichzeitig ſich in derjenigen Kunſtart ebenfalls auszuſprechen, in der er am geeignetſten zu künſtleriſcher Befriedigung gelangen konnte. Beim Wiedererwachen der Künſte knüpfte auch die Malerei, im Drange nach Veredelung ihre künſtleriſche Wiedergeburt an die Antike an; unter dem Schutze der üppigen Kirche gedieh ſie zur Darſtellung kirchlicher Hiſtorien, und ging von dieſen zu Scenen wirklicher Geſchichte und aus dem wirklichen Leben über, jederzeit ſich des Vortheils erfreuend, dieſem wirklichen Leben Form und Farbe entnehmen zu können. Je mehr die ſinnliche Gegenwart dem entſtellenden Einfluſſe der Mode zu erliegen hatte, und während die neuere Hiſtorienmalerei, um ſchön zu ſein, von der Unſchönheit des Lebens ſich zum Conſtruiren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Combiniren von, wiederum der Kunſtgeſchichte, — nicht dem Leben ſelbſt — entnommenen, Manieren und Stylen gedrängt ſah, — machte ſich, von der Darſtellung des modiſchen Menſchen abliegend, diejenige Richtung der Malerei aber Bahn, der wir das liebevolle Verſtändniß der Natur in der Landſchaft verdanken.

Der Menſch, um den ſich bisher die Landſchaft wie

um ihren egoistischen Mittelpunkt immer nur gruppirt hatte, schrumpfte in der Fülle der Umgebung ganz in dem Grade immer mehr zusammen, als im wirklichen Leben er sich immer mehr unter das unwürdige Joch der entstellenden Mode beugte, so daß er endlich in der Landschaft die Rolle zuertheilt bekam, die zuvor der Landschaft im Verhältniß zu ihm zugewiesen war. Wir können unter den gegebenen Umständen diesen Fortschritt der Landschaft nur als einen Sieg der Natur über die schlechte, menschenentwürdigende Kultur feiern; denn in ihm behauptete sich auf die einzig mögliche Weise die unentstellte Natur gegen ihre Feindin, indem sie, gleichsam Schutz suchend, wie aus Noth dem innigen Verständnisse des künstlerischen Menschen sich erschloß.

Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung aus Wahnsinn und Unfähigkeit bieten. Mag, bei der trostlosen Zersplitterung aller unserer künstlerischen Richtungen, das einzelne Genie, das ihnen zur momentanen, fast gewaltsamen Vereinigung dient, um so Erstaunenswürdigeres leisten kann, als weder das Bedürfniß noch die Bedingungen zu seinem Kunstwerke vorhanden sind: das gemeinsame Genie der Malerkunst ergießt sich doch einzig fast nur in der Richtung der Landschafts-

malerei; denn hier findet es unerschöpflichen Gegenstand und durch ihn unerschöpfliches Vermögen, während es nach anderen Richtungen hin als Darsteller der Natur nur mit willkürlichem Sichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unsrem durchaus unkünstlerischen Leben irgend kunstwürdige Gegenstände abzugewinnen. Je mehr die sogenannte Historienmalerei durch Dichten und Deuten den schönen wahren Menschen und das schöne wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegensten Erinnerungen uns vorzuführen sich bemüht, je mehr sie, bei dem ungeheuren Aufwande von Vermittelungen hierbei, die zwangvoll auf ihr lastende Aufgabe bekennt, *mehr* und etwas *anderes* sein zu müssen, als dem Wesen einer Kunstart zu sein gebührt, — desto mehr hat auch sie sich nach einer Erlösung zu sehnen, die, wie die einzig nothwendige der Bildhauerei, eigentlich nur in ihrem Aufgehen *darin* ausgesprochen sein könnte, woher sie ursprünglich die Kraft zum künstlerischen Leben gewonnen hatte, und dieß war eben das lebendige menschliche Kunstwerk selbst, dessen Erstehen aus dem Leben die Bedingungen vollkommen aufheben müßte, die ihr Dasein und Gedeihen als selbstständige Kunstart nothwendig machen konnten. Ein gesundes, nothwendiges Leben vermag die *menschendarstellende* Malerkunst unmöglich da zu führen, wo, ohne Pinsel und Leinwand, im lebendigsten künst-

leriſchen Rahmen, der ſchöne Menſch ſich ſelbſt vollendet darſtellt. Was ſie bei redlichem Bemühen zu erreichen ſtrebt, erreicht ſie am vollkommenſten, wenn ſie ihre Farbe und ihr Verſtändniß in der Anordnung auf die lebendige Plaſtik des wirklichen dramatiſchen Darſtellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab ſie auf die tragiſche Bühne ſteigt, um den Künſtler an ſich ſelbſt das ausführen zu laſſen, was ſie vergebens ſich bemüht durch Häufung der reichſten Mittel ohne wirkliches Leben zu vollbringen.

Die Landſchaftsmalerei aber wird, als letzter und vollendeter Abſchluß aller bildenden Kunſt, die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden; ſie wird uns ſo lehren die Bühne für das dramatiſche Kunſtwerk der Zukunft zu errichten, in welchem ſie, ſelbſt lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten, Menſchen darſtellen wird.

Dürfen wir ſo durch die höchſte Kraft der bildenden Kunſt uns die Scene des gemeinſamen Kunſtwerkes der Zukunft, in ihr alſo die innig erkannte und verſtandene Natur als gewonnen betrachten, ſo vermögen wir nun auf dieſes Kunſtwerk ſelbſt nähere Schlüſſe zu ziehen.

IV.

Grundzüge des Kunſtwerkes der Zukunft.

Betrachten wir die Stellung der modernen Kunſt — ſoweit ſie in Wahrheit Kunſt iſt — zum öffentlichen Leben, ſo erkennen wir zunächſt ihre vollſtändige Unfähigkeit, auf dieſes öffentliche Leben im Sinne ihres edelſten Strebens einzuwirken. Der Grund hiervon iſt, daß ſie als bloßes Kulturprodukt, aus dem Leben nicht wirklich ſelbſt hervorgegangen iſt und nun, als Treibhauspflanze, unmöglich in dem natürlichen Boden und in dem natürlichen Klima der Gegenwart Wurzel zu ſchlagen vermag. Die Kunſt iſt das Sondereigenthum einer Künſtlerklaſſe geworden; Genuß bietet ſie nur denen, die ſie verſtehen, und zu ihrem Verſtändniß erfordert ſie ein beſonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das Studium der Kunſtgelehrſamkeit. Dieß Studium und das aus ihm zu erlangende Verſtändniß glaubt zwar heut zu Tage ſich Jeder zu eigen gemacht zu haben, der ſich das Geld zu eigen gemacht hat, mit dem er die ausgebotenen Kunſtgenüſſe bezahlt: ob die große Zahl vorhandener Kunſtliebhaber den Künſtler in ſeinem beſten Streben aber zu verſtehen vermögen, wird dieſer Künſtler, bei Befragen jedoch nur mit einem tiefen Seufzer zu beant-

worten haben. Erwägt er nun aber die unendlich größere Masse Derjenigen, die durch die Ungunst unsrer socialen Verhältnisse nach jeder Seite sowohl vom Verständnisse als selbst vom Genuße der modernen Kunst ausgeschlossen bleiben müssen, so hat der heutige Künstler inne zu werden, daß sein ganzes Kunsttreiben im Grunde nur ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben ganz für sich, daß seine Kunst dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Ueberfluß, eigensüchtiger Zeitvertreib ist. Der täglich wahrgenommene und bitter beklagte Abstand zwischen sogenannter Bildung und Unbildung ist so ungeheuer, ein Mittelding zwischen beiden so undenkbar eine Versöhnung so unmöglich, daß, bei einiger Aufrichtigkeit, die auf jene unnatürliche Bildung begründete moderne Kunst zu ihrer tiefsten Beschämung sich eingestehen müßte, wie sie einem Lebenselemente ihr Dasein verdanke, welches sein Dasein wiederum nur auf die tiefste Unbildung der eigentlichen Masse der Menschheit stützen kann. Das Einzige, was in dieser ihr zugewiesenen Stellung die moderne Kunst vermögen sollte und in redlichen Herzen zu vermögen strebt, nämlich Bildung zu verbreiten, vermag sie nicht, und zwar einfach daher, weil die Kunst, um irgend wie im Leben wirken zu können, selbst die Blüthe einer natürlichen, d. h. von unten heraufgewachsenen, Bildung sein muß, nie aber im Stande sein kann, von oben herab

Bildung auszugießen. Unſre Kunſt, wie unſre ganze Kultur verhält ſich zum Leben der europäiſchen Gegenwart nicht anders, wie die von Außen in Rußland eingeführte Civiliſation zum Nationalcharakter des Ruſſen: nicht nur daß unter der äußerlichſten Tünche dieſer Civiliſation der eigentliche Ruſſe Barbar, und zwar gerade furchtbargeknechteter Barbar bleibt, ſondern der an ihr Theilnehmende aus dem Volke, wird durch ſie zugleich der nichtswürdigſte, verworfenſte Hallunke, indem er in ihr nur die Schule der Heuchelei und Abſeimung erkennt und durchmacht. Im beſten Falle gleicht aber unſere Kulturkunſt doch nur demjenigen, der in einer fremden Sprache einem Volke ſich mittheilen will, das dieſe nicht kennt: Alles, und namentlich auch das Geiſtreichſte, was er hervorbringt, kann nur zu den lächerlichſten Verwirrungen und Mißverſtändniſſen führen. —

Stellen wir uns zunächſt dar, wie die moderne Kunſt zu verfahren haben müßte, um *theoretiſch* zu ihrer Erlöſung aus der einſamen Stellung ihres unbegriffenen Weſens heraus und zum allgemeinſten Verſtändniß des öffentlichen Lebens vorzuſchreiten: wie dieſe Erlöſung aber durch die *praktiſche* Vermittelung des öffentlichen Lebens allein möglich werden kann, wird ſich dann leicht von ſelbſt herausſtellen.

Die bildende Kunst, sahen wir, kaum zu schöpferischem Gedeihen einzig dadurch gelangen, daß sie nur noch im Bunde mit dem künstlerischen, nicht dem auf bloße Nützlichkeit bedachten Menschen zu ihren Werken sich anläßt.

Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung seiner künstlerischen Fähigkeiten ist er unfrei, nicht vollständig das, was er sein kann; wogegen er im gemeinsamen Kunstwerke frei, und vollständig das ist, was er sein kann.

Das wahre Streben der Kunst ist daher das allumfassende: jeder vom wahren Kunsttriebe Beseelte will durch die höchste Entwickelung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieser besonderen Fähigkeit, sondern die Verherrlichung des Menschen in der Kunst überhaupt erreichen.

Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.

Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mittheilung an eine gemeinsame Oeffent-

lichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Oeffentlichkeit zum vollen Verständnisse nur durch gemeinsame Mittheilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnißgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht. —

Die Architektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung nothwendig ist. Nur dasjenige Bauwerk ist nach Nothwendigkeit errichtet, das einem Zwecke des Menschen am Dienlichsten entspricht: der höchste Zweck des Menschen ist der künstlerische, der höchste künstlerische das Drama. Im gewöhnlichem Nutzgebäude hat der Baukünstler nur dem niedrigsten Zwecke der Menschheit zu entsprechen: Schönheit ist in ihm Luxus. Im Luxusgebäude hat er einem unnöthigen und unnatürlichen Bedürfnisse zu entsprechen: sein Schaffen ist daher willkührlich, unproduktiv, unschön. Bei der Construction desjenigen Gebäudes hingegen, das in allen seinen Theilen einzig einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke entsprechen soll, — also des Theaters, hat der Baumeister einzig als Künstler und nach den Rücksichtsnahmen auf das Kunstwerk zu verfahren. In einem

vollkommenen Theatergebäude giebt bis auf die kleinſten Einzelheiten nur das Bedürfniß der Kunſt Maß und Geſetz. Dieß Bedürfniß iſt ein doppeltes, das des Gebens und des Empfangens, welches ſich beziehungsvoll gegenſeitig durchdringt und bedingt. Die Scene hat zunächſt die Aufgabe alle räumlichen Bedingungen für eine auf ihr darzuſtellende gemeinſame dramatiſche Handlung zu erfüllen: ſie hat zweitens dieſe Bedingungen aber im Sinne der Abſicht zu löſen, dieſe dramatiſche Handlung dem Auge und dem Ohre der Zuſchauer zur verſtändlichen Wahrnehmung zu bringen. In der Anordnung des Raumes der Zuſchauer giebt das Bedürfniß nach Verſtändniß des Kunſtwerkes optiſch und akuſtiſch das nothwendige Geſetz, dem, neben der Zweckmäßigkeit, zugleich nur durch die Schönheit der Anordnungen entſprochen werden kann; denn das Verlangen des gemeinſamen Zuſchauers iſt eben das Verlangen nach dem Kunſtwerk, zu deſſen Erfaſſen er durch Alles, was ſein Auge berührt, beſtimmt werden muß.*) So verſetzt durch

*) Die Aufgabe des Theatergebäudes der Zukunft darf durch unſre modernen Theatergebäude keineswegs als gelöſt angeſehen werden: in ihnen ſind herkömmliche Annahmen und Geſetze maßgebend, die mit den Erforderniſſen der reinen Kunſt nichts gemein haben. Wo Erwerbsſpekulation auf der einen, und mit ihr luxuriöſe Prunkſucht auf der anderen Seite beſtimmend einwirken,

Schauen und Hören ſich gänzlich auf die Bühne; der Darſteller iſt Künſtler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne athmet und ſich bewegt, athmet und bewegt ſich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mittheilung, nach Angeſchaut-Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnißmäßigem Umfange, vom ſceniſchen Standpunkte aus dem Darſteller doch die geſammte Menſchheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuſchauerraume aber verſchwindet das Publikum, dieſer Repräſentant des öffentlichen Lebens, ſich ſelbſt; es lebt und athmet nur noch in dem Kunſtwerke, das ihm das Leben ſelbſt, und auf der Scene, die ihm der Weltraum dünkt.

Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, ſolchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Abſicht des höchſten menſch-

---

muß das abſolute Intereſſe der Kunſt auf das Empfindlichſte beeinträchtigt werden, und ſo wird kein Baumeiſter der Welt es z. B. vermögen die, durch die Trennung unſres Publikums in die unterſchiedenſten Stände und Staatsbürgerkategorien gebotene Uebereinanderſchichtung und Zerſplitterung der Zuſchauerräume zu einem Geſetze der Schönheit zu erheben. Denkt man ſich in die Räume des gemeinſamen Theaters der Zukunft, ſo erkennt man ohne Mühe, daß in ihm ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offen ſteht.

lichen Kunſtwerkes zu der ſeinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus ſeinem eigenthümlichen künſtleriſchen Vermögen heraus in das Daſein ruft. Wie kalt, regungslos und todt ſtellt ſich hiergegen ſein Bauwerk dar, wenn er, ohne einer höheren Abſicht als der des Lurus ſich anzuſchließen, ohne die künſtleriſche Nothwendigkeit, welche ihn im Theater nach jeder Seite hin das Sinnigſte anordnen und erfinden läßt, nur nach der ſpekulirenden Laune ſeiner ſelbſtverherrlichungsſüchtigen Willkür zu verfahren, Maſſen und Zierrathen zu ſchichten und zu reihen hat, um heute die Ehre eines übermüthigen Reichen, morgen die eines abſtrakten Gottes zu verſinnlichen! —

Aber auch die ſchönſte Form, das üppigſte Gemäuer von Stein, genügt dem dramatiſchen Kunſtwerke nicht allein zur vollkommen entſprechenden räumlichen Bedingung ſeines Erſcheinens. Die Scene, die dem Zuſchauer das Bild des menſchlichen Lebens vorführen ſoll, muß zum vollen Verſtändniſſe des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzuſtellen vermögen, in welchem der künſtleriſche Menſch erſt ganz als ſolcher ſich geben kann. Die Wände dieſer Scene, die kalt und theilnahmlos auf den Künſtler herab und zu dem Publikum hin ſtarren, müſſen ſich mit den friſchen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Aethers ſchmücken, um würdig zu ſein an dem menſch-

lichen Kunstwerke Theil zu nehmen. Die plastische Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit, und wirft sich liebebedürftig der Malerkunst in die Arme, die sie zum schönsten Aufgehen in die Natur erlösen soll.

Hier tritt die Landschaftsmalerei ein, von einem gemeinsamen Bedürfnisse hervorgerufen, dem nur sie zu entsprechen vermag. Was der Maler mit glücklichem Auge der Natur entsehen, was er als künstlerischer Mensch der vollen Gemeinsamkeit zum künstlerischen Genuße darstellen will, fügt er hier als sein reiches Theil dem vereinten Werke aller Künste ein. Durch ihn wird die Scene zur vollen künstlerischen Wahrheit: seine Zeichnung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen. Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mittheilung des Ersehenen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, — was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, oder zu beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Uebereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahingab, — damit wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Scene zum Zeugniß seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und durch feinste Farbenmischung nur

andeuten, der Täuſchung nur annähern konnte, wird er hier durch künſtleriſche Verwendung aller ihm zu Gebot ſtehenden Mittel der Optik, der künſtleriſchen Lichtbenutzung, zur vollendet täuſchenden Anſchauung bringen. Ihm wird nicht die ſcheinbare Rohheit ſeiner künſtleriſchen Werkzeuge, das anſcheinend Groteske ſeines Verfahrens bei der ſogenannten Decorationsmalerei beleidigen, denn er wird bedenken, daß auch der feinſte Pinſel zum vollendeten Kunſtwerke ſich doch immer nur als demüthigendes Organ verhält, und der Künſtler erſt ſtolz zu werden hat wenn er frei iſt, d. h. wenn ſein Kunſtwerk fertig und lebendig, und er mit allen helfenden Werkzeugen in ihm aufgegangen iſt. Das vollendete Kunſtwerk, das ihm von der Bühne entgegentritt, wird aber aus dieſem Rahmen und von der vollen gemeinſamen Oeffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als ſein früheres, mit feineren Werkzeugen geſchaffenes; er wird die Benutzung des ſceniſchen Raumes zu Gunſten dieſes Kunſtwerkes um ſeiner früheren Verfügung über ein glattes Stück Leinwand willen wahrlich nicht bereuen: denn, wie im ſchlimmſten Falle ſein Werk ganz daſſelbe bleibt, gleichviel aus welchem Rahmen es geſehen werde, wenn es nur den Gegenſtand zur verſtändnißvollen Anſchauung bringt, — ſo wird jedenfalls ſein Kunſtwerk in dieſem Rahmen einen lebensvolleren Eindruck, ein

größeres, allgemeineres Verſtändniß hervorrufen, als das frühere landſchaftliche Bildſtück.

Das Organ zu allem Naturverſtändniß iſt der Menſch: der Landſchaftsmaler hatte dieſes Verſtändniß nicht nur an den Menſchen mitzutheilen, ſondern durch Darſtellung des Menſchen in ſeinem Naturgemälde auch erſt deutlich zu machen. Dadurch, daß er ſein Kunſtwerk nun in den Rahmen der tragiſchen Bühne ſtellt, wird er den Menſchen, an den er ſich mittheilen will, zum gemeinſamen Menſchen der vollen Oeffentlichkeit erweitern und die Befriedigung haben, ſein Verſtändniß auf dieſen ausgedehnt, ihn zum Mitfühlenden ſeiner Freude gemacht zu haben; zugleich aber wird er dieß öffentliche Verſtändniß dadurch erſt vollkommen herbeiführen, daß er ſein Werk einer gemeinſamen höchſten und allverſtändlichſten Kunſtabſicht zuordnet, dieſe Abſicht aber von dem wirklichen leibhaftigen Menſchen mit aller Wärme ſeines Weſens dem gemeinſamen Verſtändniſſe unfehlbar erſchloſſen wird. Das allverſtändlichſte iſt die dramatiſche Handlung, eben weil ſie erſt künſtleriſch vollendet iſt, wenn im Drama gleichſam alle Hülfsmittel der Kunſt hinter ſich geworfen ſind, und das wirkliche Leben auf das Treueſte und Begreiflichſte zur unmittelbaren Anſchauung gelangt. Jede Kunſtart theilt ſich verſtändlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr, der nur durch ſeinen Bezug auf den

Menſchen oder in ſeiner Ableitung vom Menſchen das Kunſtwerk beleben und rechtfertigen kann, dem Drama zureift. Allverſtändlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunſtſchaffen in dem Grade, als es im Drama aufgeht, vom Drama durchleuchtet wird.*) —

Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künſtleriſche Menſch, wie der natürliche Menſch auf den Schauplatz der Natur. Was Bildhauer und

---

*) Dem modernen Landſchaftsmaler kann es nicht gleichgültig ſein zu gewahren, von wie Wenigen in Wahrheit ſein Werk heut zu Tage verſtanden, mit welch ſtumpfſinnigem, blödem Behagen von der Philiſterwelt, die ihn bezahlt, ſein Naturgemälde eben nur beklotzt wird; wie die ſogenannte ſchöne Gegend der bloßen müſſigen, gedankenloſen Schauluſt derſelben Menſchen, ohne Bedürfniß, Befriedigung zu gewähren im Stande iſt, deren Hörſinn durch unſre moderne inhaltsloſe Muſikmacherei nicht minder bis zu jener albernen Freude ergötzt wird, die dem Künſtler ein ebenſo ekelhafter Lohn für ſeine Leiſtung iſt, als ſie der Abſicht des Induſtriellen allerdings vollkommen entſpricht. Unter der „ſchönen Gegend“ und der „hübſchen klingenden Muſik“ unſerer Zeit herrſcht eine traurige Verwandtſchaft, deren Verbindungsglied der ſinnige Gedanke ganz gewiß nicht iſt, ſondern jene ſchwapperige, niederträchtige Gemüthlichkeit, die ſich vom Anblick der menſchlichen Leiden in der Umgebung eigenſüchtig zurückwendet, um ſich ein Privathimmelchen im blauen Dunſte der Naturallgemeinheit zu miethen: Alles hören und ſehen dieſe Gemüthlichen gern, nur nicht den wirklichen, unentſtellten Menſchen, der mahnend am Ausgange ihrer Träume ſteht. Gerade dieſen müſſen wir nun aber in den Vordergrund ſtellen!

Hiſtorienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden ſich mühten, das bilden ſie nun an ſich, an ihrer Geſtalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künſtleriſchem Leben. Derſelbe Sinn, der den Bildhauer leitete im Begreifen und Wiedergeben der menſchlichen Geſtalt, leitet den Darſteller nun im Behandlen und Gebahren ſeines wirklichen Körpers. Daſſelbe Auge, das den Hiſtorienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufſtellung der Gruppen, das Schöne, Anmuthige und Charakteriſtiſche finden ließ, ordnet nun die Fülle wirklicher menſchlicher Erſcheinung. Bildhauer und Maler löſten vom griechiſchen Tragiker einſt den Kothurn und die Maske, auf dem und unter welcher der wahre Menſch immer nur nach einer gewiſſen religiöſen Convention noch ſich bewegte. Mit Recht haben beide bildende Künſte dieſe letzte Entſtellung des reinen künſtleriſchen Menſchen vernichtet, und ſo den tragiſchen Darſteller der Zukunft in Stein und auf Leinwand im Voraus gebildet. Wie ſie ihn nach ſeiner unentſtellten Wahrheit erſahen, ſollen ſie ihn nun in Wirklichkeit ſich geben laſſen, ſeine von ihnen gewiſſermaßen beſchriebene Geſtalt leibhaftig zur bewegungsvollen Darſtellung bringen.

So wird die Täuſchung der bildenden Kunſt zur Wahrheit im Drama: dem Tänzer, dem Mimiker, reicht

der bildende Künſtler die Hand, um in ihm ſelbſt aufzugehen, ſelbſt Tänzer und Mimiker zu ſein. — Soweit es irgend in ſeiner Fähigkeit liegt, wird dieſer den inneren Menſchen, ſein Fühlen und Wollen, an das Auge mitzutheilen haben. In vollſter Breite und Tiefe gehört ihm der ſceniſche Raum zur plaſtiſchen Kundgebung ſeiner Geſtalt und ſeiner Bewegung; als Einzelner oder im Verein mit den Genoſſen der Darſtellung. Wo ſein Vermögen aber endet, wo die Fülle ſeines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menſchen durch die Sprache ihn hindrängt, da wird das Wort ſeine deutlich bewußte Abſicht künden: er wird zum Dichter, und um Dichter zu ſein, Tonkünſtler. Als Tänzer, Tonkünſtler und Dichter iſt er aber Eines und Daſſelbe, nichts Anderes als darſtellender, künſtleriſcher Menſch, der ſich nach der höchſten Fülle ſeiner Fähigkeiten an die höchſte Empfängnißkraft mittheilt.

In ihm, dem unmittelbaren Darſteller, vereinigen ſich die drei Schweſterkünſte zu einer gemeinſamen Wirkſamkeit, bei welcher die höchſte Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchſten Entfaltung kommt. Indem ſie gemeinſam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade das ſein und leiſten zu können, was ſie ihrem eigenthümlichſten Weſen nach zu ſein und zu leiſten verlangen. Dadurch, daß jede da, wo ihr Vermögen endet, in die andere, von

da ab vermögende, aufgehen kann, bewahrt ſie ſich rein, frei und ſelbſtſtändig als das, was ſie iſt. Der mimiſche Tänzer wird ſeines Unvermögens ledig, ſobald er ſingen und ſprechen kann; die Schöpfungen der Tonkunſt gewinnen allverſtändigende Deutung durch den Mimiker wie durch das gedichtete Wort, und zwar ganz in dem Maße, als ſie ſelbſt in der Bewegung des Mimikers und dem Worte des Dichters aufzugehen vermag. Der Dichter aber wird wahrhaft erſt Menſch durch ſein Uebergehen in das Fleiſch und Blut des Darſtellers; weiſt er jeder künſtleriſchen Erſcheinung erſt die ſie alle bindende, und zu einem gemeinſamen Ziele hinleitende Abſicht an, ſo wird dieſe Abſicht aus einem Wollen zum Können erſt dadurch, daß eben dieſes dichteriſche Wollen im Können der Darſtellung untergeht.

Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künſte wird in dem Geſammtkunſtwerke der Zukunft unbenützt verbleiben, gerade in ihm erſt wird ſie zur vollen Geltung gelangen. So wird namentlich auch die in der Inſtrumentalmuſik ſo eigenthümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunſt nach ihrem reichſten Vermögen in dieſem Kunſtwerke ſich entfalten können, ja ſie wird die mimiſche Tanzkunſt wiederum zu ganz neuen Erfindungen anregen, wie nicht minder den Athem der Dichtkunſt zu ungeahnter Fülle ausdehnen. In ihrer Einſamkeit hat die Muſik ſich

aber ein Organ gebildet, welches des unermeßlichſten Ausdruckes fähig iſt, und dieß iſt das Orcheſter. Die Tonſprache Beethovens, durch das Orcheſter in das Drama eingeführt, iſt ein ganz neues Moment für das dramatiſche Kunſtwerk. Vermögen die Architektur und namentlich die ſceniſche Landſchaftsmalerei den darſtellenden dramatiſchen Künſtler in die Umgebung der phyſiſchen Natur zu ſtellen, und ihm aus dem unerſchöpflichen Borne natürlicher Erſcheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, — ſo iſt im Orcheſter, dieſem lebensvollen Körper unermeßlich mannigfaltiger Harmonie, dem darſtellenden individuellen Menſchen ein unverſiegbarer Quell gleichſam künſtleriſch menſchlichen Naturelementes zur Unterlage gegeben. Das Orcheſter iſt, ſo zu ſagen, der Boden unendlichen allgemeinſamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darſtellers zur höchſten Fülle herauszuwachſen vermag: es löſt den ſtarren, unbeweglichen Boden der wirklichen Scene gewiſſermaßen in eine flüſſigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätheriſche Fläche auf, deren ungemeſſener Grund das Meer des Gefühles ſelbſt iſt. So gleicht das Orcheſter der Erde, die dem Anteos, ſobald er ſie mit ſeinen Füßen berührte, neue unſterbliche Lebenskraft gab. Seinem Weſen nach vollkommen der ſceniſchen Naturumgebung des Darſtellers entgegengeſetzt, und deshalb als

Lokalität sehr richtig auch außerhalb des scenischen Rahmens in den vertieften Vordergrund gestellt, — macht es zugleich aber den vollkommen ergänzenden Abschluß dieser scenischen Umgebung des Darstellers aus, indem es das unerschöpfliche physische Naturelement zu dem nicht minder unerschöpflichen künstlerisch menschlichen Gefühlselemente erweitert, das vereinigt den Darsteller wie mit dem atmosphärischen Ringe des Natur- und Kunstelementes umschließt, in welchem er sich, gleich dem Himmelskörper, in höchster Fülle sicher bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin seine Gefühle und Anschauungen, bis in das Unendlichste erweitert, gleichsam in die ungemessensten Fernen, wie der Himmelskörper seine Lichtstrahlen, zu entsenden vermag.

So im wechselvollen Reigen sich ergänzend werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln je nach Bedürfniß der einzig Maß und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei dem Willen des

Drama's zur unmittelbaren, könnenden That erheben. Denn Eines giebt es für ſie alle, die hier vereinigten Kunſtarten, was ſie wollen müſſen, um im Können frei zu werden, und das iſt eben das Drama: auf die Erreichung der Abſicht des Drama's muß es ihnen daher allen ankommen. Sind ſie ſich dieſer Abſicht bewußt, richten ſie allen ihren Willen nur auf ihre Ausführung, ſo erhalten ſie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoiſtiſchen Schößlinge ihres beſonderen Weſens von ihrem eigenen Stamme abzuſchneiden, damit der Baum nicht geſtaltlos nach jeder Richtung hin, ſondern zu dem ſtolzen Wipfel der Aeſte, Zweige und Blätter, zu ſeiner Krone aufwachſe.

Die Natur des Menſchen, wie jeder Kunſtart, iſt an ſich überreich und mannigfaltig: nur Eines aber iſt die Seele jedes Einzelnen, ſein nothwendigſter Trieb, ſein bedürfnißkräftigſter Drang. Iſt dieſes Eine von ihm erkannt als ſein Grundweſen, ſo vermag er, zu Gunſten der unerläßlichen Erreichung dieſes Einen, jedem ſchwächeren, untergeordneten Gelüſte, jedem unkräftigen Sehnen zu wehren, deſſen Befriedigung ihn am Erlangen des Einen hindern könnte. Nur der Unfähige, Schwache, kennt kein nothwendigſtes, ſtärkſtes Seelenverlangen in ſich: bei ihm überwiegt jeden Augenblick das zufällige, von außen gelegentlich angeregte Gelüſten, das er, eben weil es nur ein Gelüſten iſt, nie zu ſtillen vermag, und daher, von Einem

zum Andern willkürlich hin und her geſchleudert, ſelbſt nie zum wirklichen Genießen gelangt. Hat dieſer Bedürfnißloſe aber die Macht, die Befriedigung zufälliger Gelüſte hartnäckig zu verfolgen, ſo entſtehen eben die ſcheußlichen, naturwidrigen Erſcheinungen im Leben und in der Kunſt, die uns als Auswüchſe wahnſinnigen egoiſtiſchen Treibens, als mordluſtige Wolluſt des Deſpoten, oder als geile moderne Opernmuſik, mit ſo unſäglichem Ekel erfüllen. Erkennt der Einzelne aber ein ſtarkes Verlangen in ſich, einen Drang, der alles übrige Sehnen in ihm zurücktreibt, alſo den nothwendigen inneren Trieb, der ſeine Seele, ſein Weſen ausmacht, und ſetzt er alle ſeine Kraft daran, dieſen zu befriedigen, ſo erhebt er auch ſeine Kraft, wie ſeine eigenthümlichſte Fähigkeit, zu der Stärke und Höhe, die ihm irgend erreichbar ſind.

Der einzelne Menſch kann aber bei voller Geſundheit des Leibes, Herzens und Verſtandes kein höheres Bedürfniß empfinden, als das, welches allen ihm Gleichgeachteten gemeinſam iſt, denn es kann zugleich, als ein wahres Bedürfniß, nur ein ſolches ſein, welches er in der Gemeinſamkeit allein zu befriedigen vermag. Das nothwendigſte und ſtärkſte Bedürfniß des vollkommenen künſtleriſchen Menſchen iſt aber, ſich ſelbſt, in der höchſten Fülle ſeines Weſens, der vollſten Gemeinſamkeit mitzutheilen, und dieß erreicht er mit nothwendigem allgemeinen Verſtändniß nur

im Drama. Im Drama erweitert er ſein beſonderes Weſen durch Darſtellung einer individuellen Perſönlichkeit, die er nicht ſelbſt iſt, zum allgemein menſchlichen Weſen. Er muß vollſtändig aus ſich herausgehen, um eine ihm fremde Perſönlichkeit nach ihrem eigenen Weſen ſo vollſtändig zu erfaſſen, als es nöthig iſt um ſie darſtellen zu können; er gelangt hierzu nur, wenn er dieſes eine Individuum in ſeiner Berührung, Durchdringung und Ergänzung mit anderen und durch andere Individualitäten, alſo auch das Weſen dieſer anderen Individualitäten ſelbſt, ſo genau erforſcht, ſo lebhaft wahrnimmt, daß es ihm möglich iſt, dieſe Berührung, Durchdringung und Ergänzung an ſeinem eigenen Weſen ſympathetiſch inne zu werden; und der vollkommene künſtleriſche Darſteller iſt daher der zum Weſen der Gattung erweiterte einzelne Menſch nach der höchſten Fülle ſeines eigenen beſonderen Weſens. Der Raum, in dem ſich dieſer wundervolle Prozeß bewerkſtelligt, iſt aber die theatraliſche Bühne; das künſtleriſche Geſammtwerk, welches er zu Tage fördert, das Drama. Um in dieſem einen höchſten Kunſtwerke ſein beſonderes Weſen zur höchſten Blüthe ſeines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künſtler, wie die einzelne Kunſtart, jede willkürliche egoiſtiſche Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher, Ausbreitung in ſich zurückzudrängen, um deſto kräftiger zur Erreichung der höchſten

gemeinſamen Abſicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweiſe Beſchränkung des Einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen iſt.

Dieſe Abſicht, die des Drama's, iſt aber zugleich die einzige wahrhaft künſtleriſche Abſicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann; was von ihr abliegt, muß ſich nothwendig in das Meer des Unbeſtimmten, Unverſtändlichen, Unfreien, verlieren. Dieſe Abſicht erreicht aber nicht eine Kunſtart für ſich allein*), ſondern nur alle gemeinſam, und daher iſt

---

*) Der moderne Schauſpieldichter wird ſich am Schwerſten geneigt fühlen zuzugeſtehen, daß auch ſeiner Kunſtart, der Dichtkunſt, das Drama nicht allein angehören ſollte; namentlich wird er ſich nicht überwinden können, es mit dem Tondichter theilen zu ſollen, nämlich, wie er meint, das Schauſpiel in die Oper aufgehen zu laſſen. Sehr richtig wird, ſo lange die Oper beſteht, das Schauſpiel beſtehen müſſen, und eben ſo gut auch die Pantomime; ſo lange ein Streit hierüber denkbar iſt, bleibt aber auch das Drama der Zukunft ſelbſt undenkbar. Liegt der Zweifel von Seiten des Dichters jedoch tiefer, und heftet er ſich daran, daß es ihm nicht begreiflich dünkt, wie der Geſang ganz und für alle Fälle die Stelle des recitirten Dialoges einnehmen ſolle, ſo iſt ihm zu entgegnen, daß er ſich nach zwei Seiten hin über den Charakter des Kunſtwerkes der Zukunft noch nicht klar geworden iſt. Erſtens ermißt er nicht, daß in dieſem Kunſtwerke die Muſik durchaus eine andere Stellung zu erhalten hat als in der modernen Oper: daß ſie nur da, wo ſie die vermögendſte iſt, in voller Breite ſich zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatiſche Sprache

das allgemeinſte Kunſtwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d. h. das allgemein verſtändliche Kunſtwerk.

V.

Der Künſtler der Zukunft.

Haben wir in allgemeinen Zügen das Weſen des Kunſtwerkes angedeutet, in welchem alle Künſte zu ihrer

---

das Nothwendigſte iſt, ſich dieſer vollkommen unterzuordnen hat; daß aber gerade die Muſik die Fähigkeit beſitzt, ohne gänzlich zu ſchweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache ſich ſo unmerklich anzuſchmiegen, daß ſie dieſe faſt allein gewähren läßt, während ſie dennoch ſie unterſtützt. Erkennt dieß der Dichter an, ſo hat er zweitens nun einzuſehen, daß Gedanken und Situationen, denen auch die leiſeſte und zurückhaltendſte Unterſtützung der Muſik noch zudringlich und läſtig erſcheinen müßte, nur dem Geiſte unſres modernen Schauſpieles entnommen ſein könnten, der in dem Kunſtwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum zum Athmen mehr finden wird. Der Menſch, der im Drama der Zukunft ſich darſtellen wird, hat mit dem proſaiſch intriguanten, ſtaatsmodegeſetzlichen Wirrwarr, den unſre modernen Dichter in einem Schauſpiele auf das Umſtändlichſte zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun: ſein naturgeſetzliches Handeln und Reden iſt: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles Weitere von Uebel, d. h. modern, überflüſſig iſt.

Erlöſung durch allgemeinſtes Verſtändniß aufzugehen haben, ſo fragt es ſich nun, welche die Lebensbedingungen ſein müſſen, die dieſes Kunſtwerk und dieſe Erlöſung als nothwendig hervorrufen können. Wird es die verſtändnißbedürftige und nach Verſtändniß ringende moderne Kunſt für ſich, aus eigenem Ermeſſen und Vorausbedacht, nach willkürlicher Wahl der Mittel und mit überlegter Feſtſetzung des Modus der als nothwendig erkannten Vereinigung, vermögen? Wird ſie eine conſtitutionelle Charte octroyiren können, um zur Verſtändigung mit der ſogenannten Unbildung des Volkes zu gelangen? und wenn ſie es über ſich bringt, wird dieſe Verſtändigung durch dieſe Conſtitution wirklich ermöglicht werden? Kann die Kulturkunſt von ihrem abſtracten Standpunkte aus in das Leben bringen, oder — muß nicht vielmehr das Leben in die Kunſt bringen? das Leben aus ſich heraus die ihm allein entſprechende Kunſt erzeugen, in ihr aufgehen, — ſtatt daß die Kunſt (wohlverſtanden: die Kulturkunſt, die außerhalb des Lebens entſtandene) aus ſich das Leben erzeuge und in ihm aufgehe?

Verſichern wir uns zuerſt darüber, wen wir uns unter dem Schöpfer des Kunſtwerkes der Zukunft zu denken haben, um von ihm aus auf die Lebensbedingungen zu ſchließen, die ihn und ſein Kunſtwerk entſtehen laſſen können.

Wer alſo wird der Künſtler der Zukunft ſein?
Ohne Zweifel der Dichter*).
Wer aber wird der Dichter ſein?
Unſtreitig der Darſteller.
Wer wird jedoch wiederum der Darſteller ſein?
Nothwendig die Genoſſenſchaft aller Künſtler. —

Um Darſteller und Dichter naturgemäß entſtehen zu ſehen, ſtellen wir uns zuvörderſt die künſtleriſche Genoſſenſchaft der Zukunft vor, und zwar nicht nach willkürlichen Annahmen, ſondern nach der nothwendigen Folgerichtigkeit, mit der wir von dem Kunſtwerke ſelbſt auf diejenigen künſtleriſchen Organe weiter zu ſchließen haben, die es ſeinem Weſen nach einzig in das Leben rufen können. —

Das Kunſtwerk der Zukunft iſt ein gemeinſames, und nur aus einem gemeinſamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieſes Verlangen, das wir bisher nur, als der Weſenheit der einzelnen Kunſtarten nothwendig eigen, theoretiſch dargeſtellt haben, iſt praktiſch nur in der Genoſſenſchaft aller Künſtler denkbar, und die Vereinigung aller Künſtler nach Zeit und Ort, und zu einem beſtimmten Zwecke, bildet dieſe Genoſſenſchaft.

---

*) Den Tondichter ſei es uns geſtattet als im Sprachdichter mit inbegriffen anzuſehen, — ob perſönlich oder genoſſenſchaftlich, das gilt hier gleich.

Dieſer beſtimmte Zweck iſt das Drama, zu dem ſie ſich Alle vereinigen, um in der Betheiligung an ihm ihre beſondere Kunſtart zu der höchſten Fülle ihres Weſens zu entfalten, in dieſer Entfaltung ſich gemeinſchaftlich alle zu durchdringen, und als Frucht dieſer Durchdringung eben das lebendige, ſinnlich gegenwärtige Drama zu zeugen. Das, was Allen ihre Theilnahme ermöglicht, ja was ſie nothwendig macht und was ohne dieſe Theilnahme gar nicht zur Erſcheinung gelangen könnte, iſt aber der eigentliche Kern des Drama's, die dramatiſche Handlung.

Die dramatiſche Handlung iſt, als innerlichſte Bedingung des Drama's, zugleich dasjenige Moment im ganzen Kunſtwerk, welches das allgemeinſte Verſtändniß deſſelben verſichert. Unmittelbar dem (vergangenen oder gegenwärtigen) Leben entnommen, bildet ſie gerade in dem Maße das verſtändnißgebende Band mit dem Leben, als ſie der Wahrheit des Lebens am getreueſten entſpricht, das Verlangen deſſelben nach ſeinem Verſtändniſſe am geeignetſten befriedigt. Die dramatiſche Handlung iſt ſomit der Zweig vom Baume des Lebens, der unbewußt und unwillkürlich dieſem entwachſen, nach den Geſetzen des Lebens geblüht hat und verblüht iſt, nun aber, von ihm abgelöſt, in den Boden der Kunſt gepflanzt wird, um zu neuem, ſchönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigem Baume zu erwachſen, der dem Baume des

wirklichen Lebens seiner inneren, nothwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht, dem Leben selbst gegenständlich geworden, diesem sein eigenes Wesen aber zur Anschauung bringt, das Unbewußtsein in ihm zum Bewußtsein von sich erhebt.

In der dramatischen Handlung stellt sich daher die Nothwendigkeit des Kunstwerkes dar; ohne sie, oder ohne irgend welchen Bezug auf sie, ist alles Kunstgestalten willkürlich, unnöthig, zufällig, unverständlich. Der nächste und wahrhaftigste Kunsttrieb offenbart sich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk, denn es ist der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben sich als nothwendig zum Verständniß und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verständigung setzt aber Gemeinheit voraus: der Egoist hat sich mit Niemand zu verständigen. Nur aus einem gemeinsamen Leben kann daher der Drang nach verständnißgebender Vergegenständlichung dieses Lebens im Kunstwerke hervorgehen; nur die Gemeinsamkeit der Künstler kann ihn aussprechen, nur gemeinschaftlich können diese ihn befriedigen. Er befriedigt sich aber nur in der getreuen Darstellung einer dem Leben entnommenen Handlung: Zur künstlerischen Darstellung geeignet kann nur eine solche Handlung sein, die im Leben bereits zum Abschlusse gekommen ist, über die als reine Thatsache kein Zweifel mehr vorhanden ist, von der willkürliche

Annahmen über ihren nur möglichen Abſchluß nicht mehr ſich bilden können. Erſt an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Nothwendigkeit ſeiner Erſcheinung zu faſſen, den Zuſammenhang ſeiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung iſt aber erſt vollendet, wenn der Menſch, von dem dieſe Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkt einer Begebenheit ſtand, die er als fühlende, denkende und wollende Perſon, nach ſeinem nothwendigen Weſen leitete, willkürlichen Annahmen über ſein mögliches Thun ebenfalls nicht mehr unterworfen iſt; dieſen unterworfen iſt aber ein Menſch, ſo lange er lebt, erſt mit ſeinem Tode iſt er von dieſer Unterworfenheit befreit, denn wir wiſſen nun Alles was er that und was er war. Diejenige Handlung muß der dramatiſchen Kunſt als geeignetſter und würdigſter Gegenſtand der Darſtellung erſcheinen, die mit dem Leben der ſie beſtimmenden Hauptperſon zugleich abſchließt, deren Abſchluß in Wahrheit kein anderer iſt, als der Abſchluß des Lebens dieſes Menſchen ſelbſt. Nur die Handlung iſt eine vollkommen wahrhafte und ihre Nothwendigkeit uns klar darthuende, an deren Vollbringung ein Menſch die ganze Kraft ſeines Weſens ſetzte, die ihm ſo nothwendig und unerläßlich war, daß er mit der ganzen Kraft ſeines Weſens in ihr aufgehen mußte. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichſte aber nur dadurch, daß er in der Geltendmachung der Kraft ſei-

nes Weſens wirklich perſönlich unterging, ſein perſönliches Daſein um der entäußerten Nothwendigkeit ſeines Weſens willen wirklich aufhob, — daß er die Wahrheit ſeines Weſens nicht nur in ſeinem Handeln allein — was uns, ſo lange er handelt, noch willkürlich erſcheinen darf — ſondern mit dem vollbrachten Opfer ſeiner Perſönlichkeit zu Gunſten dieſes nothwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollſtändigſte Entäußerung ſeines perſönlichen Egoismus, die Darlegung ſeines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, gibt uns ein Menſch nur mit ſeinem Tode kund, und zwar nicht mit ſeinem zufälligen, ſondern ſeinem nothwendigen, dem durch ſein Handeln aus der Fülle ſeines Weſens bedingten Tode.

Die Feier eines ſolchen Todes, iſt die würdigſte, die von Menſchen begangen werden kann. Sie erſchließt uns nach dem, durch jenen Tod erkannten, Weſen dieſes einen Menſchen die Fülle des Inhaltes des menſchlichen Weſens überhaupt. Am Vollkommenſten verſichern wir uns des Erkannten aber in der bewußtvollen Darſtellung jenes Todes ſelbſt, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darſtellung derjenigen Handlung, deren nothwendiger Abſchluß jener Tod war. Nicht in den widerlichen Leichenfeiern, wie wir ſie in unſrer chriſtlich-modernen Lebensweiſe durch beziehungsloſe Geſänge und banale Kirchhofsreden begehen, ſondern durch die künſt-

lerische Wiederbelebung des Todten, durch lebensfreudige Wiederholung und Darstellung seiner Handlung und seines Todes im dramatischen Kunstwerke werden wir die Feier begehen, die uns Lebendige in der Liebe zu dem Geschiedenen hoch beglückt und sein Wesen zu dem unsrigen macht.

Ist das Verlangen nach dieser dramatischen Feier in der ganzen Künstlerschaft vorhanden, und kann nur der Gegenstand ein würdiger und der Drang zu seiner Darstellung rechtfertigender sein, der uns gemeinschaftlich diesen Drang erweckt; so hat doch die Liebe, die allein als thätige und ermöglichende Kraft hierbei gedacht werden kann, ihren unergründlich tiefen Sitz in dem Herzen jedes Einzelnen, in welchem sie, nach der besonderen Eigenthümlichkeit der Individualität dieses Einzelnen, wiederum zu besonderer treibender Kraft gelangt. Diese besonders treibende Kraft der Liebe wird sich am Drängendsten immer in dem Einzelnen kundgeben, der seinem Wesen nach, überhaupt oder gerade in dieser bestimmten Periode seines Lebens, sich diesem einen bestimmten Helden am verwandtesten fühlt, durch Sympathie das Wesen dieses Helden sich am besondersten zu eigen macht, und seine künstlerischen Fähigkeiten am geeignetsten dazu ermißt, gerade diesen Helden durch seine Darstellung für sich, seine Genossenschaft und die Gemeinsamkeit überhaupt, zu überzeugender Erinnerung wieder zu

beleben. Die Macht der Individualität wird ſich nie geltender machen als in der freien künſtleriſchen Genoſſenſchaft, weil die Anregung zu gemeinſamen Entſchlüſſen gerade nur von Demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität ſo kräftig ſich ausſpricht, daß ſie zu gemeinſamen freien Entſchlüſſen zu beſtimmen vermag. Dieſe Macht der Individualität wird gerade nur in den ganz beſonderen, beſtimmten Fällen auf die Genoſſenſchaft wirken können, wo ſie wirklich, nicht erkünſtelt, ſich geltend zu machen weiß. Eröffnet ein künſtleriſcher Genoſſe ſeine Abſicht, dieſen einen Helden darzuſtellen, und begehrt er hierzu die, ſeine Abſicht einzig ermöglichende, gemeinſame Mitwirkung der Genoſſenſchaft, ſo wird er ſeinem Verlangen nicht eher entſprochen ſehen, als bis es ihm gelungen iſt, die Liebe und Begeiſterung für ſein Vorhaben zu erwecken, die ihn ſelbſt beleben, und die er nur mitzutheilen vermag, wenn ſeiner Individualität die dem beſonderen Gegenſtande entſprechende Kraft zu eigen iſt.

Hat der Künſtler durch die Energie ſeiner Begeiſterung ſeine Abſicht zu einer gemeinſamen erhoben, ſo iſt von da an das künſtleriſche Unternehmen ebenfalls ein gemeinſames; wie aber die darzuſtellende dramatiſche Handlung ihren Mittelpunkt in dem Helden dieſer Handlung hat, ſo behält das gemeinſame Kunſtwerk auch ſeinen

Mittelpunkt in dem Darſteller dieſes Helden: ſeine Mitdarſteller und ſonſt Mitwirkenden verhalten ſich im Kunſtwerke zu ihm ſo, wie die mithandelnden Perſonen — diejenigen alſo, an denen der Held als an den Gegenſtänden und Gegenſätzen ſeines Weſens ſeine Handlung kund gab, — ſo wie die allgemeine menſchliche und natürliche Umgebung, ſich im Leben zu dem Helden verhielten, nur mit dem Unterſchiede, daß vom darſtellenden Helden mit Bewußtſein geſtaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden ſich unwillkürlich darſtellte. Der Darſteller wird in ſeinem Drange nach künſtleriſcher Reproduction der Handlung ſomit Dichter. Er ordnet nach künſtleriſchem Maße ſeine eigene Handlung, ſo wie alle lebendigen gegenſtändlichen Beziehungen zu ſeiner Handlung. Genau aber nur in dem Grade erreicht er ſeine eigene Abſicht, als er ſie zu einer gemeinſamen erhoben hat, als jeder Einzelne in dieſer gemeinſamen Abſicht aufzugehen verlangt, — genau alſo in dem Maße, in welchem er vor Allen ſeine beſondere perſönliche Abſicht ſelbſt auch in der gemeinſamen aufzugeben vermag, und ſo gewiſſermaßen im Kunſtwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur darſtellt, ſondern moraliſch ſie durch ſich ſelbſt wiederholt, indem er nämlich durch dieſes Aufgeben ſeiner Perſönlichkeit beweiſt, daß er auch in ſeiner künſtleriſchen Handlung

eine nothwendige, die ganze Individualität seines Wesens verzehrende Handlung vollbringt.*)

Die freie künstlerische Genossenschaft ist daher der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst. Aus ihr geht der Darsteller hervor, der in der Begeisterung an diesem einen, seiner Individualität besonders entsprechenden Helden, sich bis zum Dichter, zum künstlerischen

---

*) Wie wir hierbei das tragische Element des Kunstwerkes der Zukunft in seiner Entwickelung aus dem Leben und durch die künstlerische Genossenschaft berührt haben, so dürfen wir auf das komische Element desselben durch Umkehrung derjenigen Bedingungen schließen, welche das tragische als nothwendig zur Erscheinung brachten. Der Held der Komödie wird der umgekehrte Held der Tragödie sein: Wie dieser als Communist, d. h. als Einzelner, der durch die Kraft seines Wesens aus innerer, freier Nothwendigkeit in der Allgemeinheit aufgeht, sich unwillkürlich nur auf seine Umgebung und Gegensätze bezog, so wird jener als Egoist, als Feind der Allgemeinheit, sich dieser zu entziehen oder sie willkürlich auf sich allein zu beziehen streben, in diesem Streben aber von der Allgemeinheit in den mannigfaltigsten und abwechselndsten Gestalten bekämpft, gedrängt und endlich besiegt werden. Der Egoist wird gezwungen in die Allgemeinheit aufgehen, diese daher die eigentliche handelnde, vielfache Person sein, die dem immer handelnwollenden, nie aber könnenden Egoisten so lange als willkürlich wechselnder Zufall erscheint, bis sie im gedrängtesten Kreise ihn umschließt, und er, ohne Luft zum weiteren eigensüchtigen Athmen, seine letzte Rettung endlich nur in der unbedingtesten Anerkennung ihrer Nothwendigkeit ersieht. Die künstlerische Genossenschaft, als Repräsentant der Allgemeinheit, wird somit in der Komödie einen noch unmittelbareren Antheil an der Dichtung selbst haben als in der Tragödie.

Gesetzgeber der Genossenschaft erhebt, um von dieser Höhe vollkommen wieder in die Genossenschaft aufzugehen. Das Wirken dieses Gesetzgebens ist daher immer nur ein periodisches, das nur auf den einen besonderen, von ihm aus seiner Individualität angeregten, und zum gemeinsamen künstlerischen Gegenstand erhobenen Fall sich zu erstrecken hat; es ist daher keineswegs ein auf alle Fälle sich ausdehnendes. Die Diktatur des dichterischen Darstellens ist naturgemäß zugleich mit der Erreichung seiner Absicht zu Ende, eben dieser Absicht, die er zu einer gemeinsamen erhoben hatte und in die er aufging, sobald sie als eine gemeinsame sich der Gemeinsamkeit mittheilte. Jeder einzelne Genosse vermag sich zur Ausübung dieser Diktatur zu erheben, wenn er eine besondere, seiner Individualität in dem Maße entsprechende Absicht kund zu geben hat, daß er sie zu einer gemeinschaftlichen zu erheben vermag; denn in derjenigen künstlerischen Genossenschaft, die zu keinem anderen Zwecke, als zu dem der Befriedigung gemeinschaftlichen Kunstdranges sich vereinigt, kann unmöglich je etwas Anderes zu maßgebender, gesetzlicher Bestimmung gelangen, als das, was die gemeinschaftliche Befriedigung herbeiführt, also die Kunst selbst und die Gesetze, welche, in der Vereinigung des Individuellen mit dem Allgemeinen, ihre vollkommensten Erscheinungen ermöglichen. —

In der gemeinschaftlichen Vereinigung der Menschen der Zukunft werden dieselben Gesetze innerer Nothwendigkeit einzig als bestimmend sich geltend machen. Eine natürliche — nicht gewaltsame — Vereinigung einer größeren oder geringeren Anzahl von Menschen kann nur durch ein, diesen Menschen gemeinsames Bedürfniß hervorgerufen werden. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses ist der alleinige Zweck der gemeinschaftlichen Unternehmung: nach diesem Zwecke richten sich die Handlungen jedes Einzelnen, so lange das gemeinsame Bedürfniß zugleich das stärkste ihm selbst eigene ist; und dieser Zweck giebt dann ganz von selbst die Gesetze für das gemeinschaftliche Handeln ab. Diese Gesetze sind nämlich selbst nicht Anderes, als die zur Erreichung des Zweckes dienlichsten Mittel. Das Erkennen der zweckdienlichsten Mittel ist Demjenigen versagt, der zu diesen Zwecke durch kein wahres nothwendiges Bedürfniß gedrängt wird: Da wo dieß aber vorhanden ist, entspringt das richtigste Erkennen dieser Mittel aus der Kraft des Bedürfnisses ganz von selbst, und namentlich eben durch die Gemeinsamkeit dieses Bedürfnisses. Natürliche Vereinigungen haben daher auch gerade nur so lange einen natürlichen Bestand, als das ihnen zu Grunde liegende Bedürfniß ein gemeinsames und seine Befriedigung eine noch zu erstrebende ist: ist der Zweck erreicht, so ist diese Vereinigung, mit dem Bedürfnisse das sie hervorrief, ge-

löſt, und erſt aus neuentſtehenden Bedürfniſſen entſtehen auch wieder neue Vereinigungen Derjenigen, denen wiederum dieſe neuen Bedürfniſſe gemeinſam ſind. Unſere modernen Staaten ſind in ſofern die unnatürlichſten Vereinigungen der Menſchen, weil ſie, an und für ſich nur durch äußere Willkür, z. B. dynaſtiſche Familienintereſſen, entſtanden, eine gewiſſe Anzahl von Menſchen ein für allemal zu einem Zwecke zuſammenſpannen, der einem ihnen gemeinſamen Bedürfniß entweder nie entſprochen hat oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen Allen doch keineswegs mehr gemeinſam iſt. — Alle Menſchen haben nur ein gemeinſchaftliches Bedürfniß, welches jedoch nur ſeinem allgemeinſten Inhalte nach ihnen gleichmäßig inne wohnt: das iſt das Bedürfniß zu leben und glücklich zu ſein. Hierin liegt das natürliche Band aller Menſchen; ein Bedürfniß, dem die reiche Natur der Erde vollkommen zu entſprechen vermag. Die beſonderen Bedürfniſſe wie ſie nach Zeit, Ort und Individualität ſich kundgeben und ſteigern, können in dem vernünftigen Zuſtande der zukünftigen Menſchheit allein die Grundlage der beſonderen Vereinigungen abgeben, welche in ihrer Totalität die Gemeinſchaft aller Menſchen ausmachen. Dieſe Vereinigungen werden gerade ſo wechſeln, neu ſich geſtalten, ſich löſen und wiederum knüpfen, als die Bedürfniſſe wechſeln und wiederkehren; ſie werden von Dauer ſein, wo ſie materiellerer

Art sind, auf den gemeinschaftlichen Grund und Boden sich beziehen, und überhaupt den Verkehr der Menschen in so weit betreffen, als dieser aus gewissen, sich gleichbleibenden, örtlichen Bestimmungen als nothwendig erwächst; sie werden sich aber immer neu gestalten, in immer mannigfaltigerem und regerem Wechsel sich kundgeben, je mehr sie aus allgemeineren höheren, geistigen Bedürfnissen hervorgehen. Der starren, nur durch äußeren Zwang erhaltenen, staatlichen Vereinigung unserer Zeit gegenüber, werden die freien Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüssigen Wechsel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinster naher Gliederung das zukünftige menschliche Leben selbst darstellen, dem der rastlose Wechsel mannigfaltigster Individualitäten unerschöpflich reichen Reiz gewährt, während das gegenwärtige Leben *) in seiner modisch-polizeilichen Einförmigkeit das leider nur zu getreue Abbild des modernen Staates, mit seinen Ständen, Anstellungen, Standrechten, stehenden Heere — und was sonst noch Alles in ihm stehen möge — darstellt.

Keine Vereinigungen werden aber einen reicheren, ewig erfrischenderen Wechsel haben, als die künstlerischen, weil jede Individualität in ihnen, sobald sie sich dem Geiste der Gemeinsamkeit entsprechend zu geben weiß, durch sich

*) Und namentlich auch unsere modernen Theaterinstitute.

und ihre gegenwärtig dargethane Absicht, zur Ermöglichung dieser einen Absicht, eine neue Vereinigung hervorruft, indem sie ihr besonderes Bedürfniß zu dem Bedürfniß einer, so eben aus diesem Bedürfniß entstehenden, Vereinigung erweitert. Jedes in das Leben tretende dramatische Kunstwerk wird somit das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen und so nie sich wiederholenden, Vereinigung von Künstlern sein: ihre Vereinigung wird von dem Augenblicke an bestehen, wo der dichterische Darsteller des Helden seine Absicht zur gemeinsamen der ihm nöthigen Genossenschaft erhob, und in dem Augenblicke wird sie aufgelöst sein, wo diese Absicht erreicht ist.

Auf diese Weise kann nichts starr und stehend in dieser künstlerischen Vereinigung werden: sie findet nur zu diesem einen, heute erreichten, Zwecke der Feier dieses einen bestimmten Helden statt, um morgen unter ganz neuen Bedingungen, durch die begeisternde Absicht eines ganz verschiedenen anderen Individuums, zu einer neuen Vereinigung zu werden, die eben so unterschieden von der vorigen ist, als sie nach den ganz besonderen Gesetzen ihr Werk zu Tage fördert, die, als zweckdienlichste Mittel zur Verwirklichung der neu aufgenommenen Absicht, sich ebenfalls als neu und ganz so noch nie dagewesen ergeben.

So und nicht anders muß die Künstlerschaft der Zukunft beschaffen sein, sobald sie eben kein anderer Zweck,

als das Kunſtwerk, vereinigt. Wer wird demnach aber der Künſtler der Zukunft ſein? Der Dichter? Der Darſteller? Der Muſiker? Der Plaſtiker? — Sagen wir es kurz: Das Volk; dasſelbige Volk, dem wir ſelbſt heut zu Tage das in unſerer Erinnerung lebende, von uns mit Entſtellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunſtwerk, dem wir die Kunſt überhaupt einzig verdanken.

Wenn wir Vergangenes, Vollbrachtes zuſammenſtellen, um uns von einem beſonderen Gegenſtande nach ſeiner allgemeinen Erſcheinung in der Geſchichte der Menſchheit ein Bild darzuſtellen, ſo können wir mit Sicherheit die einzelnſten Züge desſelben bezeichnen, — ja aus genaueſter Betrachtung ſolch einzelnen Zuges erwächſt uns oft das ſicherſte Verſtändniß des Ganzen, daß wir bei ſeiner verſchwimmenden Allgemeinheit oft nur nach dieſem einzelnen, beſonderen Zuge erfaſſen müſſen, um von ihm aus zu einer Vorſtellung des Allgemeinen zu gelangen, und es iſt, wie in dem gegenwärtig uns vorgeführten Gegenſtande der Kunſt, die Fülle genau ſich darbietender Einzelnheiten ſo groß, daß wir, um den Gegenſtand nach ſeiner Allgemeinheit darzuſtellen, nur einen höchſt geringen Theil derſelben, eben den, der für unſere Anſchauungsweiſe uns gerade am

bezeichnendſten erſcheint, in Betracht ziehen dürfen, um uns in ihnen nicht zu verlieren, und ſo den größeren allgemeinen Zweck im Auge zu behalten. Gerade umgekehrt iſt es der Fall, wenn wir einen zukünftigen Zuſtand nur darſtellen wollen; wir haben zu ſolchem Verfahren, nur einen Maßſtab, und der liegt gerade eben nicht in dem Raume der Zukunft, auf dem der Zuſtand ſich geſtalten ſoll, ſondern in der Vergangenheit und Gegenwart, alſo da, wo alle die Bedingungen noch lebendig vorhanden ſind, die den erſehnten zukünftigen Zuſtand heute eben noch unmöglich machen, und gerade ſein volles Gegentheil nothwendig erſcheinen laſſen. Die Kraft des Bedürfniſſes drängt uns zu einer nur ganz allgemeinen Vorſtellung hin, wie wir ſie nicht nur mit dem Wunſche des Herzens, ſondern vielmehr nach einem nothwendigen Verſtandesſchluſſe auf den Gegenſatz zu dem heutigen, als ſchlecht erkannten Zuſtande zu faſſen haben. Alle einzelnen Züge*) müſſen aus dieſer

*) Wer ſich aus ſeiner Befangenheit in dem trivialen, unnatürlichen Weſen unſerer modernen Kunſtzuſtände durchaus nicht zu erheben vermag, wird um dieſer Einzelnheiten willen die abgeſchmackteſten Fragen aufwerfen, Zweifel kundgeben, nicht begreifen können und wollen; auf die Tauſend Möglichkeiten von Zweifel und Fragen dieſer Art im Voraus etwa hier antworten zu ſollen, wird Niemand von Demjenigen verlangen, der ſich überhaupt nur dem denkenden Künſtler, nicht aber dem ſtumpfſinnigen modernen Kunſtinduſtriellen — möge dieſer nun in Literatur, Kritik oder Production machen: — mittheilt.

Vorstellung hinwegbleiben, weil sie nur nach willkürlichen Annahmen als Bilder unserer Phantasie sich darstellen könnten und ihrem Wesen nach doch nur gerade dem heutigen Zustande entnommen sein, immer nur wie sie den Gegebenheiten der Gegenwart entsprungen, sich uns darbieten dürften. Nur das Vollbrachte und Fertige können wir wissen; die lebenvolle Gestaltung der Zukunft kann unbestritten eben nur das Werk des Lebens selbst sein! Ist sie vollbracht, so werden wir mit einem Blicke klar begreifen, was heute wir nur nach Laune und Willkür unter dem unüberwindlichen Eindrucke der gegenwärtigen Verhältnisse uns vorgaukeln könnten.

Nichts ist verderblicher für das Glück der Menschen gewesen, als dieser wahnsinnige Eifer, das Leben der Zukunft durch gegenwärtig gegebene Gesetze zu ordnen: Diese widerliche Sorge für die Zukunft, die in Wahrheit nur dem trübsinnigen absoluten Egoismus zu eigen ist, sucht im Grunde immer nur zu erhalten, das, was wir heute gerade haben, für alle Lebenszeit uns zu versichern: sie hält das Eigenthum, das für alle Ewigkeit niet- und nagelfest zu bannende Eigenthum, als den einzig würdigen Gegenstand menschlich thätiger Voraussicht fest, und sucht daher nach Möglichkeit das selbstständige Lebensgebahren der Zukunft zu beschränken, den selbstgestaltenden Lebenstrieb ihr, als bösen, aufregenden Stachel, thunlichst ganz aus-

zureißen, um dieſes Eigenthum als unverſiegbaren, nach dem Naturgeſetz der Fünfprozent ewig ſich neu erzeugenden und ergänzenden Stoff behaglichſten Käuens und Schlingens, vor jeder unbehutſamen Berührung zu ſchützen. Wie bei dieſer großen modernen Hauptſtaatsſorge der Menſch für alle zukünftigen Zeiten als ein grundſchwaches oder immer zu bemißtrauendes Weſen gedacht wird, das einzig durch ein Eigenthum erhalten oder durch Geſetze auf der rechten Bahn zu leiten ſei, ſo iſt uns auch in Bezug auf die Kunſt und die Künſtler nur das Kunſtinſtitut die einzige Gewährleiſtung des Gedeihens Beider: ohne Academien, Inſtitutionen und Geſetzbücher ſcheint uns jeden Augenblick die Kunſt — ſo zu ſagen — aus dem Leim gehen zu müſſen; denn eine freie, ſelbſtbeſtimmende Thätigkeit von Künſtlern iſt uns gar nicht denkbar. Dies hat ſeinen Grund aber nur darin, daß wir wirklich eben keine wahren Künſtler, wie überhaupt keine wahren Menſchen ſind; und ſo wirft das Gefühl unſerer eigenen — aber durch Feigheit und Schwäche gänzlich ſelbſt verſchuldeten — Unfähigkeit und Erbärmlichkeit uns in die ewige Sorge, Geſetze für die Zukunft zu machen, durch deren gewaltſame Aufrechthaltung wir im Grunde nur bezwecken, daß wir nie wahre Künſtler, nie wahre Menſchen werden.

So iſt es. Wir ſehen die Zukunft immer nur mit dem Auge der Gegenwart, mit dem Auge, das alle Men=

ſchen der Zukunft immer nur nach dem Maße meſſen kann, das es, als Maß der gegenwärtigen Menſchen, zum allgemein menſchlichen Maß überhaupt macht. Wenn wir ſchließlich mit Nothwendigkeit das Volk als den Künſtler der Zukunft erkannt haben, ſo ſehen wir, dieſer Entdeckung gegenüber, den intelligenten Künſtleregoismus der Gegenwart in verachtungsvolles Staunen ausbrechen. Er vergißt vollſtändig, daß in den Zeiten des geſchlechtlich-nationalen Communismus, die der Erhebung des abſoluten Egoismus jedes Einzelnen zur Religion vorangingen, und die unſere Hiſtoriker als die der ungeſchichtlichen Mythe und Fabel bezeichnen, das Volk in Wahrheit bereits der einzige Dichter und Künſtler war, daß er allen Stoff und alle Form, wenn ſie irgend geſundes Leben haben ſollen, einzig dieſem dichtenden und kunſterfindendem Volke entnehmen kann, und erblickt das Volk dagegen einzig nur in der Geſtalt, in welcher er es aus der Gegenwart vor ſein kulturbebrilltes Auge ſtellt. Er glaubt von ſeinem erhabenen Standpunkte aus einzig ſeinen Gegenſatz, die rohe gemeine Maſſe, unter dem Volke begreifen zu müſſen; ihm ſteigen im Hinblick auf das Volk nur Bier- und Schnapsdünſte in die Naſe, er greift nach dem parfümirten Taſchentuche, und fragt mit civiliſirter Entrüſtung: was? Der Pöbel ſoll uns künftig im Kunſtmachen ablöſen? Der Pöbel, der uns nicht einmal verſteht, wenn wir Kunſt ſchaffen? Aus der

qualmigen Kneipe, aus der dampfenden Felddüngergrube ſollen uns die Gebilde der Schönheit und Kunſt aufſteigen?

Sehr richtig! Nicht aus der ſchmutzigen Grundlage Eurer heutigen Kultur, nicht aus dem widerlichen Bodenſatze Eurer modernen feinen Bildung, nicht aus den Bedingungen die Eurer modernen Civiliſation die einzig denkbare Baſis des Daſeins geben, ſoll das Kunſtwerk der Zukunft entſtehen. Bedenkt aber, daß dieſer Pöbel keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menſchlichen Natur iſt, ſondern vielmehr das künſtliche Erzeugniß Eurer unnatürlichen Kultur — daß alle die Laſter und Scheußlichkeiten, die Euch an dieſem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes ſind, den die wirkliche menſchliche Natur gegen ihre grauſame Unterdrückerin, die moderne Civiliſation, führt, und das Abſchreckende in dieſen Gebärden keineswegs die wahre Miene der Natur, ſondern vielmehr der Widerſchein der gleißneriſchen Fratze Eurer Staats- und Criminalkultur iſt. Bedenkt ferner, daß da, wo ein Theil der ſtaatlichen Geſellſchaft nur überflüſſige Kunſt und Literatur treibt, ein anderer Theil nothwendig nur den Schmutz Eures unnützen Daſeins zu tilgen hat; daß da, wo Schöngeiſterei und Mode ein ganzes unnöthiges Leben erfüllen, Rohheit und Plumpheit die Grundzüge eines anderen, Euch nothwendigen, Lebens ausmachen müſſen; daß da, wo der

bedürfnißlose Luxus seinen allesverzehrenden Heißhunger gewaltsam zu stillen sucht, das natürliche Bedürfniß auf der andern Seite nur durch Plack und Noth, unter den entstellendsten Sorgen, sich mit dem Luxus zugleich befriedigen kann. So lange Ihr intelligenten Egoisten und egoistischen Feingebildeten in künstlichem Dufte erblüht, muß es nothwendig einen Stoff geben, aus dessen Lebenssafte Ihr Eure süßlichen Parfüms destillirt: und dieser Stoff, dem Ihr seinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, ist nur dieser übelathmige Pöbel, vor dessen Nähe es Euch ekelt, und von dem Ihr Euch im Grunde einzig doch nur durch jenen Parfüm unterscheidet, den Ihr seiner natürlichen Anmuth entpreßt habt. So lange ein großer Theil des Gesammtvolkes in Staats-, Gerichts- und Universitätsämtern in unnützester Geschäftigkeit kostbare Lebenskräfte vergeudet, muß allerdings ein eben so großer, wenn nicht noch größerer Theil desselben in überspanntester Nutzthätigkeit mit seinen eigenen auch jene vergeudeten Lebenskräfte ersetzen helfen, und — was das Allerschlimmste ist! — wenn somit in diesem unmäßig angespannten Theile des Volkes, das Nützliche, das nur Nutzenbringende, zur bewegenden Seele aller Thätigkeit geworden ist, so muß die widerliche Erscheinung sich herausstellen, daß der absolute Egoismus überallhin seine Lebensgesetze geltend macht, und aus Bürger- und Bauerpöbel Euch wiederum mit häßlichster Grimasse angrinzt.

Weder Euch noch dieſen Pöbel verſtehen wir aber unter dem Volke: nur wenn weder dieſer noch Ihr mehr vorhanden ſeid, können wir uns erſt das Vorhandenſein des Volkes vorſtellen. Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo Ihr und der Pöbel nicht ſeid, d. h. es lebt mitten unter Euch beiden, nur daß Ihr nichts von ihm wißt: wißt Ihr von ihm, ſo ſeid Ihr auch ſchon Volk, denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wiſſen, ohne an ihr Theil zu haben. Der Höchſtgebildete wie der Ungebildetſte, der Wiſſendſte wie der Unwiſſendſte, der Hochgeſtellteſte wie der Niedriggeſtellteſte, der im üppigen Schooße des Luxus Aufgewachſene wie der aus dem unſauberen Neſte der Armuth Emporgekrochene, der in gelehrter Herzloſigkeit Auferzogene wie der in laſterhafter Rohheit Entwickelte, — ſobald er einen Drang in ſich fühlt und nährt, der ihm aus dem feigen Behagen an dem verbrecheriſchen Zuſammenhange unſerer geſellſchaftlichen und ſtaatlichen Zuſtände oder aus der ſtumpfſinnigen Untergebung unter ſie heraustreibt, — der ihn Ekel an den ſchalen Freuden unſerer unmenſchlichen Kultur oder Haß gegen ein Nützlichkeitsweſen — das nur dem Bedürfnißloſen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt — empfinden läßt, — der ihm Verachtung gegen den ſelbſtgenügſamen Unterwürfigen (dieſen allerunwürdigſten Egoiſten!) oder Zorn gegen den übermüthigen Frevler an der menſchlichen Natur eingiebt,

— nur Derjenige alſo, der nicht aus dieſem Zuſammenhange des Hochmuthes und der Feigheit, der Unverſchämtheit und der Demuth, daher nicht aus dem ſtaatsgeſetzlichen Rechte — das dieſen Zuſammenhang gewährleiſtet — ſondern aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten menſchlichen Natur und dem unverjährbaren Rechte ihres abſoluten Bedürfniſſes die Kraft zum Widerſtand, zur Empörung, zum Angriffe gegen den Bedränger dieſer Natur ſchöpft, der deshalb widerſtehen, ſich empören und angreifen muß, und dieſe Nothwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, daß er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, ſein Leben ſelbſt zu opfern vermag, — nur der gehört jetzt zum Volke, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinſame Noth. Dieſe Noth wird dem Volke die Herrſchaft des Lebens geben, ſie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. Dieſe Noth trieb einſt die Iſraeliten, da ſie bereits zu ſtumpfen, ſchmutzigen Laſtthieren geworden waren, durch das rothe Meer; und durch das rothe Meer muß auch uns die Noth treiben, ſollen wir, von unſrer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden in ihm nicht ertrinken, es iſt nur den Pharaonen dieſer Welt verderblich, die ſchon einſt mit Mann und Maus, mit Roß und Reiter, drin verſchlungen wurden, — die übermüthigen, ſtolzen Pharaonen, die da

vergeſſen hatten, daß einſt ein armer Hirtenſohn durch ſeinen klugen Rath ſie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! Das Volk, das auserwählte Volk, zog aber unverſehrt durch das rothe Meer nach dem Lande der Verheißung, das es erreichte nachdem der Sand der Wüſte die letzten Flecken knechtiſchen Schmutzes von ſeinem Leibe gewaſchen hatte. —

Da die armen Iſraeliten mich einmal in das Gebiet der ſchönſten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren Volksdichtung geleitet haben, ſo will ich zum Abſchiede noch den Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die ſich einſt das rohe, unciviliſirte Volk der alten Germanen, aus keinem anderen Grunde als dem innerer Nothwendigkeit, gedichtet hat.

Wiland der Schmied ſchuf aus Luſt und Freude an ſeinem Thun die kunſtreichſten Geſchmeide, herrliche Waffen ſcharf und ſchön. Da er am Meeresſtrande badete, gewahrte er eine Schwanenjungfrau, die mit ihren Schweſtern durch die Lüfte geflogen kam, ihr Schwanengewand ablegte, und ebenfalls in die Wellen des Meeres ſich tauchte. Von heißer Liebe entbrannte Wiland; er ſtürzte

ſich in die Fluth, bekämpfte und gewann das wundervolle Weib. Liebe brach auch ihren Stolz; in ſeliger Sorge für einander, lebten ſie wonnig vereint. Einen Ring gab ſie ihm: den möge er ſie nie wiedergewinnen laſſen; denn wie ſie ihn liebe, ſehne ſie ſich doch auch nach der alten Freiheit, nach dem Fluge durch die Lüfte zu dem glücklichen Eilande ihrer Heimat, und zu dieſem Fluge gäbe der Ring ihr die Macht. Wiland ſchmiedete eine große Zahl von Ringen, dem des Schwanenweibes gleich, und hing ſie an einem Baſte in ſeinem Hauſe auf: unter ihnen ſollte ſie den ihrigen nicht erkennen.

Von einer Fahrt kam er einſt heim. Weh! da war ſein Haus zertrümmert, ſein Weib aus ihm in weite Ferne entflogen!

Einen König Neiding gab es, der hatte viel von Wiland's Kunſt gehört; ihn gelüſtete es den Schmied zu fangen, daß er fortan ihm einzig Werke ſchaffen möge. Auch einen gültigen Vorwand fand er zu ſolcher Gewaltthat: das Goldgeſtein, daraus Wiland ſein Geſchmeid bildete, gehörte dem Grund und Boden Neidings an, und ſo war Wiland's Kunſt ein Raub am königlichen Eigenthume. — Er war nun in ſein Haus gedrungen, überfiel ihn jetzt, band ihn und ſchleppte ihn mit ſich fort.

Daheim an Neidings Hofe ſollte Wiland nun dem Könige allerhand Nützliches, Feſtes und Dauerhaftes ſchmie-

den: Geschirr, Zeug und Waffen, mit denen der König sein Reich mehrte. Da Neiding zu solcher Arbeit dem Schmiede die Bande lösen und ihm die freie Bewegung seines Leibes lassen mußte, so hatte er doch zu sorgen, wie er ihm die Flucht hindern möchte: und erfindungsvoll verfiel er darauf, ihm die Fußsehnen zu durchschneiden, da er weislich erwog, daß der Schmied nicht die Füße sondern nur die Hände zu seiner Arbeit gebrauchte.

So saß er nun da in seinem Jammer, der kunstreiche Wiland, der frohe Wunderschmied, gelähmt hinter der Esse, an der er arbeiten mußte seines Herrn Reichthum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und häßlich, wenn er sich erhob! Wer mochte das Maß seines Elendes ermessen, wenn er zurückdachte an seine Freiheit, an seine Kunst, — an sein schönes Weib! Wer die Größe seines Grimmes gegen diesen König, der ihm so ungeheure Schmach angethan!

Durch die Esse blickte er sehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den die Schwanenmaid einst geflogen kam; diese Luft war ihr seliges Reich, durch das sie wonnig frei dahinschwebte, während er den Qualm und Dunst des Schmiedeheerdes zum Nutzen Neidings einathmen mußte! Der schmälige, an sich selbst gekettete Mann, nie sollte er sein Weib wiederfinden können!

Ach! da er doch unselig sein soll auf immer, da ihm doch kein Trost, keine Freude mehr erblühen soll, — wenn

er doch Eines wenigſtens gewänne: Rache, Rache an dieſem Neiding, der ihm aus niederträchtigem Eigennutz in ſo endloſen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, dieſen Elenden mit ſeiner ganzen Brut zu vernichten. —

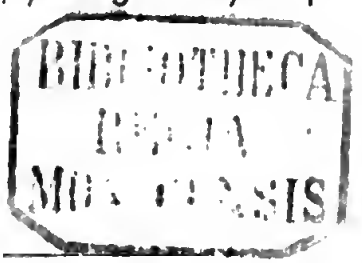
Furchtbaren Racheplänen ſann er nach, Tag um Tag mehrte ſich ſein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, ſich zu dem Kampfe aufmachen, der ſeinen Peiniger verderben ſollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er ſtürzte zum Geſpötte des Feindes ſchmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entſchwingen zu können!“ —

Da ſchwang die Noth ſelbſt ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wilands Bruſt, und wehte Begeiſterung in ſein ſinnendes Hirn. Aus Noth, aus furchtbar allgewaltiger Noth, lernte der geknechtete Künſtler erfinden, was noch keines Menſchen Geiſt begriffen hatte. Wiland fand es, wie er ſich **Flügel** ſchmiedete! Flügel, um kühn ſich zu erheben zur Rache an ſeinem Peiniger, — Flügel, um weit hin ſich zu ſchwingen zu dem ſeligen Eilande ſeines Weibes! —

Er that es, er vollbrachte es, was die höchſte Noth ihm eingegeben. Getragen von dem Werke ſeiner Kunſt flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neidings Herz mit tödtlichem Geſchoſſe traf, — ſchwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte ſich dahin, wo er die Geliebte ſeiner Jugend wiederfand. — —

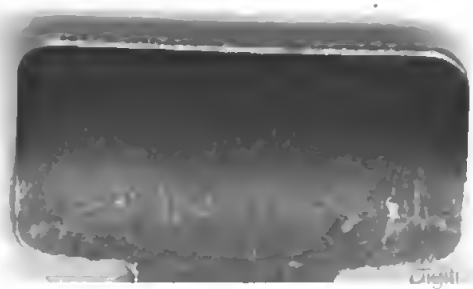
O einziges, herrliches Volk! das haſt Du gedichtet, und Du ſelbſt biſt dieſer Wiland! Schmiede Deine Flügel und ſchwinge Dich auf!



Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Digitized by Google

S. 220



Digitized by Google